

GOVERNMENT OF INDIA
ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA
CENTRAL
ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY

ACCESSION NO. 10173

CALL No. 901.0951/Bal

D.G.A. 79

by

Belozs.

348

2

ASPECTS DE LA CHINE

★★



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
PUBLICATIONS DU MUSÉE GUIMET
BIBLIOTHÈQUE DE DIFFUSION • TOME LXIII



ASPECTS DE LA CHINE

Langue, histoire, religions, philosophie, littérature, arts

Causeries faites à la Radiodiffusion française
dans le cadre de l'Heure de Culture française
du 29 novembre 1954 au 25 juillet 1955

par

É. BALAZS, H. BERNARD-MAITRE, P. DEMIÉVILLE, V. ELISSÉEFF
J. GERNET, M.-R. GUIGNARD, L. HAMBIS, A.-G. HAUDRICOURT
Y. HERVOUET, M. KALTENMARK, O. KALTENMARK, LI TCHE-HOUA
† P. MASSON-OURSSEL, N. NICOLAS-VANDIER, M. PAUL-DAVID
R. RUHLMANN, PH. STERN, WU CHI-YU

10173 VOLUME SECOND

901.0951
Bal



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

—
1959

DÉPOT LÉGAL

1^{re} édition 4^e trimestre 1959

TOUS DROITS

de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© 1959, *Presses Universitaires de France*

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW LONDON

Acc No 10173

Date 8.8.60,

Call No..... 901.0951/Bal

TABLEAU DES DYNASTIES CHINOISES

HIA	?
CHANG (ou YIN), capitales au Honan	ca. 1500-1000
TCHEOU :	
Occidentaux, capitale au Chensi.	ca. 1000-771
Orientaux, capitale au Honan...	770-249
Époque des Royaumes Combat-	
tants	v ^e -III ^e siècles
TS'IN, capitale au Chensi	(249)-221-207
HAN :	
Antérieurs, capitale Tch'ang-ngan	
(Chensi)	206 av. J.-C.-9 ap. J.-C.
Postérieurs, capitale Lo-yang	
(Honan)	25-220 ap. J.-C.
TROIS ROYAUMES :	
WEI, capitale Lo-yang (Honan).	220-264
WOU, capitale Nankin (Kiangsou)	222-280
CHOU, capitale Tch'eng-tou	
(Sseutch'ouan)	221-263
TSIN :	
Occidentaux, capitale Lo-yang	
(Honan)	265-316
Orientaux, capitale Nankin	
(Kiangsou)	317-420
SIX DYNASTIES du Sud, capitale	
Nankin (Kiangsou)	222-589
Dans le Nord, dynasties barbares,	
dont les WEI Septentrionaux,	
famille T'o-pa (Tabgatch),	
capitales T'ai-yuan (Chansi),	
puis Lo-yang (Honan), 386-	
534.	

SOUËI, capitale Tch'ang-ngan (Chensi)	590-617
T'ANG, capitales Tch'ang-ngan (Chensi) et Lo-yang (Honan)....	618-907
CINQ DYNASTIES, capitales au Honan	907-959
SONG :	
Septentrionaux, capitale K'ai- fong (Honan)	960-1126
Méridionaux, capitale Hang- tcheou (Tchökiang)	1127-1279
YUAN (Mongols), capitale Pékin (Houei).....	(1260)-1280-1367
MING, capitales Nankin, puis Pékin	1368-1643
TS'ING (Mandchous), capitale Pékin	1644-1911
République, capitales Pékin (1912- 1927), puis Nankin et Chungking (Tch'ong-k'ing, au Sseutch'ouan) (1928-1948), puis Pékin (1949)...	1912-

PRONONCIATION DES NOMS ET DES MOTS CHINOIS

Les noms et les mots chinois sont transcrits selon le système français :

ai après consonne se prononce à peu près comme *ale*, après *i* comme dans *niais* ; *an* comme dans *Anne*, *en* comme dans *benne*, etc. ; *e* (et *eu*) après consonne comme *e* muet français (*sseu* comme dans *il se dit*) ; *e* après *i* comme *è* français (*pie* comme dans *piège*), devant *i* comme *é* français (*lei* comme dans *allée*) ; *o* comme dans *œuf* ;

eul comme dans *to err* prononcé à l'américaine ;

h devant *a*, *e*, *o* comme *ch* allemand de *ach* ;

h et *s* devant *i* comme *ch* allemand de *ich* ;

k et *ts* devant *i* comme *c* italien de *città* ;

ng comme dans *ping-pong* ;

w (devant voyelle) comme *ou* français (*wai* comme dans *ouaille*).

L'apostrophe indique l'aspiration (plus exactement une expiration : comme après *t* dans l'allemand *Thal*).

Le reste à peu près comme en français.

Dans les noms propres, le trait d'union unit les monosyllabes formant des catégories onomastiques distinctes, celles-ci étant en outre signalées par des majuscules initiales : Li Po (Li, nom de famille ; Po, nom personnel officiel), *alias* Li T'ai-po (T'ai-po, nom personnel honorifique) ; Ngeou-yang Sieou (Ngeou-yang, nom de famille ; Sieou, nom personnel officiel), *alias* Ngeou-yang Yong-chou (Yong-chou, nom personnel honorifique) ; Ts'in Che houang-ti (Ts'in, nom dynastique ; Che, « Premier », qualificatif de l'empereur ; houang-ti, « auguste souverain », titre impérial) ; Wou-t'ai chan (Wou-t'ai, nom de la montagne ; chan, « montagne »). Par exception, les noms des provinces actuelles seront transcrits sans trait d'union (Chantong au lieu de Chan-tong, etc.) ; de même certains noms de personnes ou de lieux, connus sous des formes occidentalises (Mencius, pour Mong-tseu ; Pékin, pour Pei-king ; Chungking, pour Tch'ong-k'ing ; etc.).

QUATRIÈME PARTIE

LA LITTÉRATURE

LE LIVRE EN CHINE

par Marie-Roberte GUIGNARD

La vénération des Chinois pour l'étude est peut-être le trait le plus saisissant du caractère de ce peuple. Toujours ils ont aimé à orner les plus humbles objets de la vie quotidienne, qu'ils soient d'étoffe, de porcelaine, de laque ou de bois, des quatre attributs traditionnels du lettré : le luth, le damier du jeu d'échecs, le rouleau de peinture et le livre.

Ces livres, objets de tant de respect et d'affection, sous quelle forme se sont-ils d'abord présentés ?

Les plus anciens écrits de l'Asie orientale sont les fragments d'os que l'on faisait éclater avec des pointes rougies au feu pour en tirer des oracles, ensuite inscrits sur l'os. Retrouvés sur l'emplacement de l'ancienne capitale de la dynastie Chang (II^e millénaire avant J.-C.), ces os nous indiquent que déjà les livres existaient. En effet, on y reconnaît assez fréquemment le caractère qui encore aujourd'hui dans l'écriture idéographique chinoise désigne le livre : quatre lignes verticales traversées horizontalement par une grande boucle horizontale. Ces lignes figurent les tablettes de bois ou de bambou sur lesquelles on écrivait en colonnes à l'aide de bâtonnets pointus trempés dans une sorte de vernis, la boucle horizontale représente la cordelette qui les tenait liées ensemble en bon ordre. De nos jours, ce caractère à peine modifié sert à désigner les minces fascicules du livre chinois. Ces livres sur fiches furent en usage plusieurs siècles. Confucius, nous dit-on, lut si souvent le *Yi king* que les lanières de cuir qui attachaient entre elles les fiches de bois furent usées et se rompirent trois fois. Des

sables de l'Asie centrale sont sortis il y aura bientôt cinquante ans d'anciens manuscrits chinois qui sont pour la plupart des fiches de bois ou de bambou portant des dates espacées entre 98 avant J.-C. et 137 après J.-C. Déjà nous constatons que le style en bois a fait place au pinceau et à l'encre. Mais ces livres étaient bien peu commodes, lourds, encombrants et facilement en désordre lorsque les cordelettes venaient à se rompre.

La soie, légère et résistante, les remplaça peu à peu. La tradition chinoise nous enseigne qu'au cours du I^{er} millénaire avant J.-C. on se servit de soie pour écrire. Tissée sur 30 cm de largeur environ, elle était roulée sur un bâton de bois qui lui servait de support. Et, tout comme chez nous, le nom qui désigne les volumes veut dire rouleau.

Cette matière était coûteuse et, d'étape en étape, par tâtonnements et perfectionnements insensibles de la technique, on en vint à substituer à l'étoffe une pâte de bourre de soie, puis de matériaux moins coûteux encore : vieux chiffons de toile, filets de pêcheurs, chanvre, écorce de mûrier. La pâte séchée permettait l'écriture. On attribue à l'eunuque Ts'ai Louen l'invention du papier, au I^{er} siècle de notre ère, mais avant lui on écrivait déjà sur papier. Ce personnage, directeur des ateliers impériaux, fit à ce sujet un rapport à l'empereur qui seul est resté, alors que retombaient dans l'ombre les efforts anonymes de milliers d'artisans.

Les livres écrits sur papier continuèrent à se rouler tout comme les écrits sur soie, tout au moins jusqu'à la diffusion de l'imprimerie au x^e siècle, et l'usage de la soie subsista pour les manuscrits de luxe assez longtemps encore.

Grâce aux 15 000 manuscrits découverts par Paul Pelliot et Aurel Stein à Touen-houang au début de ce siècle (la plupart conservés à la Bibliothèque Nationale et au British Museum), nous avons un choix de manuscrits sur papier et sur soie allant du début du v^e siècle à la fin du x^e siècle et quelques spécimens aussi des plus anciens livres imprimés qui existent. La plupart

de ces manuscrits sont des rouleaux de 30 cm de haut, que l'on déroule horizontalement de droite à gauche. Peu de ces manuscrits ont une monture luxueuse, et cependant l'auteur d'un traité du ix^e siècle nous dit que le meilleur bois pour le corps du rouleau est le santal blanc odoriférant qui chasse les insectes. Les bouts pouvaient être laqués, sculptés, parfois incrustés de nacre, parfois en jade blanc ou en ivoire teint de différentes couleurs pour distinguer les classes des ouvrages. Ces livres en forme de rouleau étaient longs à manier. Pour atteindre commodément n'importe quel point du texte, on en vint à plisser le papier en paravent. Le livre en paravent — « livre tourbillon » comme l'appellent les Chinois, peut-être à cause de la rapidité justement avec laquelle on peut faire défiler les feuillets — est venu de ce besoin ; mais aussi sans doute, de la piété des Chinois les poussant à imiter la forme étroite et longue des « pothi » indiennes porteuses des textes sacrés qu'ils allaient chercher si loin à grand-peine.

Puisant encore dans notre riche collection de Touen-houang, nous découvrons les premiers imprimés du monde : une multitude d'images pieuses accompagnées ou non de prières, images de Bouddha indéfiniment juxtaposées par impression sur un rouleau, enfin rouleaux de textes imprimés.

En Chine comme en Occident, il fallut attendre la découverte du support qui permit d'imprimer pour provoquer cette découverte. L'impression sur soie n'était guère lisible, mais, sur papier, l'impression des sceaux talismans donnait un dessin fort net, et la thèse de Pelliot est que l'imprimerie est venue de la technique du sceau. Les sceaux en relief sont fréquents en Chine dès le début de notre ère. Peu à peu leur usage s'étend ; les religieux s'en emparent pour multiplier formules magiques et images saintes. La technique devint si parfaite que l'impression des tracts religieux puis des ouvrages ne tarda pas à suivre dès le début du ix^e siècle. On imprima des textes religieux, des calendriers, des dictionnaires, mais il fallut bien un siècle pour vaincre l'opposition des lettrés à qui ce procédé vulgaire semblait une atteinte

portée à la sainteté des textes canoniques. C'est seulement dans la première moitié du x^e siècle qu'ils furent conquis au point de décider de l'impression des livres canoniques, et le ministre Fong Tao qui sut mener à bien cette tâche s'est vu attribuer à tort le mérite de cette découverte. Les lettrés enfin conquis, toute la littérature fut bientôt imprimée, à partir du x^e siècle.

La nouvelle technique modifie la forme du livre. L'impression sur papier très mince se fait par brossage sur la planche encrée ; la face brossée reste blanche et, pour la cacher, on en vient tout naturellement à plier la feuille en deux et à coudre ensemble les feuillets doubles par les bords et non par la pliure, exactement en sens inverse de nos brochages. En tête du livre, une très haute marge, la « tête céleste », en bas une marge plus petite, le « pied terrestre ». La pliure extérieure est marquée par une marge très étroite, la « trompe d'éléphant », divisée en trois sections par deux motifs imprimés appelés d'après leur forme « queues de poisson ». Dans la marge latérale on trouve les indications de titres, chapitres, pagination. Les couvertures sont le plus souvent bleues, en papier souple et mince, plié double comme les feuilles mêmes du livre. Un volume est généralement formé de 4, 6, ou 8 fascicules groupés dans un même étui de carton recouvert de coton indigo ou de riche brocart. On peut encore, pour protéger les fascicules, les serrer entre deux planches taillées à leur dimension dans un bois précieux odoriférant, et qui sont reliées entre elles par de larges rubans maintenant le tout bien serré. Les livres sont placés à plat sur les rayons des bibliothèques, et sur la tranche inférieure de chacun des fascicules sont écrits au pinceau titres et chapitres. Un rapide coup d'œil permet de trouver immédiatement le passage recherché d'un ouvrage. La beauté des livres chinois si sobres tient surtout à la beauté de la calligraphie.

Dès les premières années du xi^e siècle, on avait pensé à l'impression au moyen de caractères mobiles et l'on avait fait divers essais qui allèrent en se perfectionnant au cours des siècles pour aboutir aux grandes éditions impériales du xviii^e siècle. Mais la

difficulté de composer un texte avec des dizaines de milliers de caractères différents, le désir de perpétuer à travers les pages du livre l'enchantement d'une belle calligraphie, feront que jusqu'à nos jours les Chinois resteront attachés aux impressions xylographiques. Au XIX^e siècle l'emploi des caractères mobiles avait presque disparu quand il fut introduit à nouveau, venant d'Europe, pour connaître cette fois dans les éditions populaires une prospérité qu'il n'avait jamais eue.

BIBLIOGRAPHIE

- Thomas Francis CARTER, *The Invention of Printing in China and its Spread Westward*, 3^e édition, révisée par L. CARRINGTON GOODRICH, New York, The Ronald Press Company, 1955, xxiv-293 p., pl.
- Paul PELLIOU, *Les débuts de l'imprimerie en Chine*, Paris, Maisonneuve, 1953, in-8°, viii-139 p. (Œuvres posthumes de Paul Pelliot, IV.)
- Wu Kuang-ch'ing, *Development of Printing in China*, dans *T'ien Hsia*, III, 2, septembre 1936, p. 137-160.
- Ernst SCHIERLITZ, *Zur Technik der Holztypendrucke aus dem Wu-ying-tien in Peking*, dans *Monumenta Serica*, I, 1935, p. 17-38.
- Wu Kuang-ch'ing, *The Chinese Book ; its Evolution and Development*, dans *T'ien Hsia*, III, 1, août 1936, p. 25-33.
- A.W. HUMMEL, *The Development of the Book in China*, dans *Journal of the American Oriental Society*, 61, 2, juin 1941, p. 71-76.
- YE Tō-houei, *Chou-lin ts'ing-houa*, S. 1, 4 fasc. in-4°, 1920.

LES BIBLIOTHÈQUES EN CHINE

par Marie-Roberte GUIGNARD

Jusqu'au début du XX^e siècle, il n'y eut en Chine d'autres bibliothèques que celles de la cour et des académies impériales, celles des monastères et des amateurs. Leur ancienneté est grande et, aujourd'hui encore, les bibliothécaires chinois aiment à se souvenir que vers le VI^e siècle avant J.-C. leur grand philosophe Lao-tseu était archiviste à la cour des Tcheou. Plus anciennement même, vers le VIII^e siècle, on sait qu'un seul et même personnage

avait la charge des rites, des observances religieuses et la garde des livres. Comme en Égypte et comme en Mésopotamie où les scribes formaient une classe affiliée à celle des prêtres, le collège des scribes était sous les ordres de ce Grand Maître des affaires religieuses, conservant sans distinction tous les textes utiles à l'exercice du culte et du pouvoir. Le classement des documents, les catalogues qui devaient les décrire, furent à l'origine des chroniques officielles, et Henri Maspero a montré de façon pénétrante l'influence des scribes sur l'origine et le développement de toute la littérature chinoise.

Elle fleurit si bien sous les Tcheou, et les lettrés prirent une telle puissance, que l'empereur Ts'in Che houang-ti ne vit d'autre moyen de mettre fin à leur opposition que de brûler leurs livres en l'an 213 avant J.-C. Ce crime souleva une telle réprobation que pendant des siècles les fondateurs des dynasties successives eurent à cœur de faire rechercher les livres perdus. Dès la chute de la dynastie Ts'in, une campagne fut entreprise pour faire sortir les livres de leurs cachettes : cent ans d'efforts et les livres s'entassèrent comme des collines, nous disent les chroniqueurs chinois. Une commission fut officiellement chargée de les examiner, comparer, réviser et copier.

La grande tradition bibliographique chinoise est née un siècle avant Jésus-Christ. Les archives impériales comptaient déjà près de 10 000 manuscrits sur tablettes et plus de 3 000 rouleaux, dont nous avons les catalogues. Les chapitres bibliographiques des histoires dynastiques nous montrent de siècle en siècle la multiplication des textes. Au début du VII^e siècle, celui de l'*Histoire des Souei* révèle la richesse des archives impériales : 5 000 ouvrages en 45 000 chapitres, rouleaux cette fois et non plus livres sur fiches. Le classement de ces ouvrages en quatre catégories : classiques, histoire, philosophie, belles-lettres, sera adopté par des générations de bibliographes et est encore préféré à des systèmes plus modernes pour les livres anciens.

Avec l'invention et la diffusion de l'imprimerie au X^e siècle,

le nombre des ouvrages se multiplie d'une façon extraordinaire et les bibliothèques privées s'enrichissent au point de rivaliser parfois avec les collections impériales. Les Neuf Classiques sont gravés sur bois et imprimés au début du x^e siècle. Une campagne de recherche et de révision des textes précède ce travail, et pour encourager ceux qui offriront leurs collections à l'État on leur promet récompenses et charges officielles. Les dispositions des grands lettrés n'étaient pas toujours généreuses, et parfois ils travaillèrent à la conservation jalouse des textes plutôt qu'à leur diffusion. Le grand bibliophile des T'ang, Tou Sien, n'avait-il pas porté sur tous ses livres en guise d'avertissement « Vendre ou prêter les livres paternels est contraire à la piété filiale » ? Il est vrai qu'il s'agissait là surtout de manuscrits. Sous la dynastie suivante, Song Ts'eu-tao mettait, lui, généreusement ses livres à la disposition des chercheurs. Ses éditions soigneusement révisées attiraient tant d'amateurs que les loyers du voisinage montèrent en flèche.

Dans les grands monastères bouddhiques, les moines travaillaient depuis le II^e siècle ap. J.-C. à la traduction des textes sanscrits apportés de l'Inde. A la fin du x^e siècle, l'ensemble du Canon, imprimé aux frais de l'administration impériale des Song, formait le noyau des bibliothèques conventuelles. Les bibliothèques étaient fort riches et les pèlerins, faute de pouvoir réciter tous les « sùtra », s'essayaient à les faire tourner comme on fait tourner un moulin à prières, dans les grandes bibliothèques octogonales pivotantes conçues pour les conserver.

C'est sous les Song, du x^e au XIII^e siècle, mais plus spécialement au début de cette dynastie, que l'art d'imprimer atteignit en Chine sa perfection. En cet âge d'or du livre, on vit aussi systématiser pour la première fois les idées qui doivent présider à la bonne tenue d'une bibliothèque : technique des acquisitions, classification, catalogue, bibliographie. C'est le grand historien Tcheng Ts'iao qui nous les indique dans un chapitre de son *Traité général* (1160) après avoir déclaré que « classer des livres est

comparable à commander une armée : s'il y a un système, quel que soit le nombre des livres on en gardera le contrôle; s'il n'y a pas de système, si petit soit le nombre, il n'y aura que désordre ».

Mais les grandes collections impériales ou privées prennent un essor vraiment remarquable sous les Ming où des collections de plus de 80 000 volumes ne sont pas rares. Au palais de Pékin, dans une cour de marbre blanc, le Pavillon Wen-yuan abrite sous son toit de faïence verte 20 000 ouvrages en un million de fascicules. La *Grande Encyclopédie* de l'empereur Yong-lo occupe plus de 3 000 copistes et ne sera surpassée sous la dynastie mandchoue que par les entreprises de deux grands empereurs bibliophiles, K'ang-hi et K'ien-long.

Lorsqu'en 1773 Kien-long donna l'ordre de rechercher toutes les éditions anciennes pour réviser l'encyclopédie de Yong-lo, on eût difficilement pu imaginer qu'en dix années une œuvre d'une telle ampleur serait réalisée. Non seulement près de 5 000 ouvrages mutilés ou perdus furent reconstitués grâce aux citations du *Yong-lo ta-tien*, mais près de 4 000 ouvrages en 200 000 volumes soigneusement révisés furent copiés et dotés de notices critiques. Réunies, ces notices forment un immense catalogue de la plus grande utilité, la plus vaste et la plus savante bibliographie qui eût jamais été établie jusqu'alors n'importe où.

Les volumes copiés furent entreposés dans le palais impérial, classés selon les catégories traditionnelles de la littérature chinoise et différenciés par des couvertures de soie verte, rouge, jaune et beige. Les fascicules furent enfermés dans des boîtes de bois précieux qui se superposaient et s'alignaient sur des étagères sculptées dans le même bois. Six copies furent faites sur celles du palais, trois pour les différents palais d'été de l'empereur, et trois au bénéfice des grands fonctionnaires et lettrés de la vallée du Fleuve Bleu. Malheureusement révoltes et guerres ont accompli leur œuvre destructrice et trois copies seulement subsistent.

Pendant les trois siècles qui ont précédé la Révolution Chinoise

de 1911, la protection éclairée de certains souverains et le dévouement de savants remarquables sauvèrent de la destruction et de l'oubli un riche patrimoine intellectuel. Il restait à le mettre à la disposition de la grande masse du peuple chinois. Au xx^e siècle, on en a senti la nécessité et on a compris en même temps que la bibliothèque largement ouverte à tous était le meilleur moyen d'y parvenir.

En 1905, la première bibliothèque publique est ouverte dans la province du Hounan. En 1909 on crée à Pékin une Bibliothèque nationale; les capitales des provinces font bientôt le même effort. Une grande vague de réalisations monte quelques années après la révolution de 1911. La langue parlée devient un moyen d'expression littéraire et renouvelle toute la littérature, mettant à la portée d'un plus vaste auditoire culture passée, présente, et connaissance de l'Europe. Les journaux, les magazines populaires se multiplient. La fameuse maison d'édition « Commercial Press », sous l'impulsion d'un directeur dynamique, se spécialise dans la publication de vastes collections populaires couvrant toutes les branches du savoir. Pour faciliter le travail des bibliothécaires encore peu nombreux, le numéro de classification est imprimé par la maison d'édition sur le volume et elle se charge de fournir en même temps, tout imprimés, les jeux de fiches correspondantes. Plus de huit cents bibliothèques s'ouvrent dans les villes importantes, un millier de bibliothèques populaires équipées sommairement fonctionnent grâce au « Mouvement pour l'éducation des masses » créé en 1920. Les mieux dotées de toutes les bibliothèques, en locaux, personnel et livres, sont celles des Collèges et des Universités et les deux grandes Bibliothèques nationales, celle de Nankin plutôt administrative, celle de Pékin surtout, à qui on a su donner l'harmonie d'un palais chinois et l'équipement le plus moderne et le mieux adapté aux collections rarissimes qui y sont conservées.

Mais cet effort semble peu de chose comparé à celui qui se manifeste actuellement pour le développement des bibliothèques

de villages, des bibliothèques d'usines et d'entreprises et des bibliothèques enfantines.

La Bibliothèque nationale de Pékin garde toute son importance et l'on peut y voir côte à côte les ouvrages les plus récents, ceux de l'Orient comme ceux de l'Occident, et les manuscrits rassemblés au XVIII^e siècle par l'empereur K'ien-long, conservés aujourd'hui comme autrefois en de précieuses boiseries sculptées, sous leurs couvertures de soie.

BIBLIOGRAPHIE

- V.L. WONG, Libraries and Book Collecting in China from the epoch of the Five Dynasties to the end of Ch'ing, dans *T'ien Hsia*, VIII, 4, avril 1939.
 TAAM Cheuk Woon, *The Development of Chinese Libraries under the Ch'ing Dynasty, 1644-1911*, Changhai, Commercial Press, 1935.
 ERNST SCHIERLITZ, Das Wen-yuan-ko der Mingzeit, dans *Monumenta Serica*, III, 1938, p. 528-564.
Libraries in China. Papers prepared on the occasion of the tenth anniversary of the Library Association of China, Peiping, Library Association of China, 1935, in-8°, 132 p.
-

LES MANUSCRITS DE TOUEN-HOUANG

par WU Chi-yu

Touen-houang est une petite ville du Nord-Ouest de la Chine, située exactement à l'extrémité occidentale de la grande muraille, près de l'intersection du 40^e degré de latitude et du 95^e degré de longitude. Elle eut un passé glorieux à partir du II^e siècle avant J.-C., jusqu'à la fin du X^e siècle après J.-C. Elle fut à cette époque un grand centre d'échanges commerciaux et culturels entre la Chine et les régions occidentales. A Touen-houang et dans ses environs, il y avait dix-sept monastères bouddhiques, six ermitages et un temple taoïste. Ces monastères possédaient de belles bibliothèques de textes religieux et profanes.

Lors de la menace d'invasion d'un peuple non chinois, les

Si-hia, vers la fin du x^e siècle, on avait mis à l'abri les collections de ces bibliothèques dans une grotte murée par la suite et dont l'existence est restée longtemps insoupçonnée, car le mur en question était décoré de peintures. Cette grotte faisait partie de quelque cinq cents grottes appelées les grottes des Mille Bouddhas. Elles se trouvent à une vingtaine de kilomètres à l'Est de l'actuel Touen-houang. Beaucoup de ces grottes ont été enterrées dans les sables pendant près de mille ans jusqu'à la fin du xix^e siècle.

C'est en 1900 que Wang Yuan-lou, un moine d'un temple taoïste, découvrit des manuscrits en balayant le sable d'une de ces grottes. Mais, ne reconnaissant pas la valeur de ces manuscrits, il en faisait cadeau à ses amis. En 1907, Sir Aurel Stein, ayant traversé le Turkestan au cours d'une expédition archéologique, trouva à Touen-houang ces manuscrits et en obtint un grand nombre, ainsi que des livres imprimés, des peintures et d'autres objets d'art. Plus tard, revenant d'une troisième expédition, Sir Aurel Stein rapporta cinq grandes caisses de documents parmi lesquels de nombreux rouleaux manuscrits sont actuellement conservés au British Museum. En 1908, Paul Pelliot acheta à Touen-houang des milliers de manuscrits qui sont conservés aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris. Des lettrés chinois comme Tong K'ang et Lo Tchen-yu furent bien surpris quand Pelliot leur montra quelques-uns de ces manuscrits. En 1909, Lo Tchen-yu proposa de faire acheter tout le reste des documents par l'État chinois. Ces 9 000 manuscrits sont conservés à la Bibliothèque nationale de Pékin. Le moine taoïste Wang Yuan-lou, le gardien des grottes de Touen-houang, avait mis de côté quelques centaines de manuscrits dont trois cents environ ont été vendus à des collectionneurs japonais. De sorte que Pékin, Londres, Paris et le Japon sont actuellement les centres de conservation de ces manuscrits.

Ces documents datent d'une époque comprise entre le début du v^e et la fin du x^e siècle, mais surtout de la dynastie des T'ang,

c'est-à-dire du VII^e au X^e siècle. Aucun des manuscrits n'est postérieur au X^e siècle. Bien souvent, les copistes ont pris soin d'indiquer de façon précise la date de leur copie.

Ces manuscrits sont rédigés en plusieurs langues. La plupart sont en chinois, d'autres en langues diverses : tibétain, ouïgour, sanscrit, sogdien, koutchéen et khotanais. Ils sont précieux pour les études historiques et linguistiques.

La plupart des manuscrits chinois sont des textes bouddhiques, dont jusqu'ici n'a été éditée qu'une partie minime. D'autres sont des textes taoïstes, confucianistes ou classiques, des textes de littérature populaire, des ouvrages de médecine et d'astrologie, des documents officiels et privés. Beaucoup de ces textes sont uniques.

Les rouleaux sont généralement constitués de plusieurs feuilles ou lés de papier collés bout à bout. En général, le papier est très épais, solide, à vergeures. Sa couleur est ordinairement chamois, mais quelquefois jaunie par un produit insecticide, ce qui est le cas de beaucoup des manuscrits de textes saints bouddhiques ou taoïstes. Le format du lé de papier est en général de 26 cm sur 48 cm. On trouve souvent un bâton en bois, parfois laqué en couleur et collé à la fin du rouleau, et qui sert à enrouler le manuscrit.

A Touen-houang, on a trouvé non seulement des rouleaux manuscrits, mais encore des livres imprimés. Le livre imprimé le plus ancien est le *Sûtra du diamant*, traduction chinoise de la *Vajracchedikâ*, imprimé le 15^e jour du 4^e mois de la 9^e année *hien-f'ong*, c'est-à-dire le 11 mai 868, par un fidèle bouddhiste. Les rouleaux manuscrits et les livres imprimés représentent les deux dernières des trois étapes de l'évolution du livre chinois : écriture ou gravure sur bois jusqu'au III^e siècle environ après J.-C., écriture sur rouleaux de papier jusqu'à la fin du X^e siècle après J.-C., et livre imprimé.

La découverte des manuscrits de Touen-houang nous a ouvert une mine de documents authentiques concernant l'ensemble d'une période de six siècles du Moyen Âge chinois. Ils

sont très importants et très intéressants pour les raisons suivantes. Tout d'abord, c'est la résurrection de textes chinois perdus, surtout de textes bouddhiques, taoïstes et classiques. C'est aussi la révélation de textes manichéens et nestoriens jusqu'alors inconnus. Les textes même connus peuvent être utilisés pour des éditions critiques. Du point de vue linguistique, les textes bilingues nous renseignent au moins partiellement sur le passé de langues mal connues. Ils nous fournissent des matériaux historiques non seulement sur le Nord-Ouest de la Chine, mais aussi sur les relations entre les Chinois et les peuples voisins. Les contrats et autres documents civils nous montrent certains aspects de l'histoire économique et sociale et de la vie privée. Certains textes éclairent le mystère qui entourait l'origine de la littérature populaire. Les peintures nous donnent un aperçu de l'évolution picturale au moins sous les T'ang (VII^e-X^e siècles). Les diverses qualités de papier fournissent la preuve que l'art de la fabrication du papier était déjà très avancé au V^e siècle. L'impression des livres marque le début de la vulgarisation culturelle.

Sur ces manuscrits, depuis un demi-siècle, en dehors des reproductions et des catalogues, plusieurs centaines d'articles ont été rédigés par des savants de différents pays, surtout par les savants chinois, français, anglais, allemands et japonais. Mais ce n'est encore que le début de ces études, et une grande quantité de documents attendent l'examen des chercheurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Paul PELLIOU, Une bibliothèque médiévale retrouvée au Kan-sou, *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, t. VIII, p. 501-529, Hanoi, 1908.
 — Trois ans dans la Haute-Asie, conférence à la Sorbonne (le 10 déc. 1909), *Bulletin du Comité de l'Asie française*, janv. 1910, p. 11-24, Paris.
 Marc Aurel STEIN, *Ruins of Desert Cathay*, vol. 2, chap. LXIV-LXX, p. 159-234, Londres, 1912.
 —, *Serindia*, vol. 2, chap. XX-XXV, p. 722-1088, Oxford, 1921.
 —, *Innermost Asia*, vol. 1, chap. X, p. 343-370, Oxford, 1928.
 Lionel GILES, *Six Centuries at Tunhuang*, London, 1944.
 —, *Descriptive Catalogue of the Chinese Manuscripts from Tunhuang in the British Museum*, Londres, 1957.

LES CLASSIQUES

par Max KALTENMARK

Nous appelons livres classiques ou canoniques une série d'ouvrages que les Chinois appellent *king*. Ce mot désigne proprement la chaîne d'un tissu. De cette idée de fils bien rangés sur le métier à tisser dérive le sens de règle, de norme. Ces livres ont été appelés *king* parce qu'en eux est consignée une doctrine, une morale considérée comme juste, correcte, susceptible de faire régner l'ordre dans la société des hommes. Cette doctrine est celle du Confucianisme et ces livres sont tous mis plus ou moins directement sous le patronage de Confucius.

Il ne s'agit pourtant pas, à proprement parler, d'une écriture sainte comme pourrait le faire croire l'expression de canonique, parfois employée. L'enseignement des *king* n'a pas une valeur dogmatique absolue et n'est pas dû à une révélation divine. Mais ils étaient considérés comme extrêmement vénérables, parce que, par eux, s'était transmise la tradition civilisatrice des anciens sages. C'est, en effet, dans ces écrits qu'était perpétuée la mémoire des saints de l'antiquité, de Yao, de Chouen, de Yu le Grand, du duc de Tcheou, et cela grâce au plus grand de tous les sages, grâce au grand maître que fut Confucius. Car, croyait-on, les plus anciens classiques furent d'abord utilisés par Confucius dans l'enseignement qu'il donna à ses disciples, et les anciens lettrés chinois admettaient même qu'il avait été l'auteur de certains de ces ouvrages.

Aujourd'hui, les érudits chinois sont beaucoup plus critiques. Ils se sont rendu compte que bon nombre de ces vieux textes sont plus tardifs qu'on ne le croyait jadis et que certains même sont apocryphes. Quant à Confucius, il est douteux qu'il ait jamais rien écrit lui-même ; son rôle a dû se borner, pense-t-on maintenant, à faire un choix dans l'ancienne littérature et surtout à l'interpréter selon ses propres idéaux.

Le nombre des classiques a varié selon les temps. Actuellement, la collection comprend treize ouvrages. Mais les plus importants sont au nombre de cinq, à quoi il faut ajouter les Quatre Livres, recueil constitué tardivement.

Les cinq classiques sont le *Yi king* (*Livre des Mutations*), le *Che king* (*Livre de la Poésie*), le *Chou king* (*Livre de l'Histoire*), le *Tch'ouen-ts'ieou* (*Les printemps et les automnes*) et le *Li ki* (*Mémoires sur les Rites*). Dans les Quatre Livres sont incorporés le *Louen-yu* (*Les entretiens de Confucius*), le *Mong-tseu*, œuvre du philosophe Mencius, et deux autres petits traités philosophiques.

Parmi ces ouvrages, le *Yi king* est sans doute le plus ancien et certainement le plus obscur. Ce fut longtemps aussi le plus prestigieux. Ce livre était, à l'origine, un manuel de divination, mais il a eu la bonne fortune de devenir ensuite un manuel de philosophie. L'essentiel de l'ouvrage, son noyau si je puis dire, n'est pas le texte, mais un système de 64 figures que nous appelons des hexagrammes, parce que chacune est formée de 6 lignes superposées. Ces lignes sont les unes pleines, les autres brisées ; autrement dit, les 64 hexagrammes sont formés par les diverses combinaisons possibles de deux éléments (lignes pleines ou brisées) représentant le pair et l'impair ou, pour employer les termes de la philosophie chinoise, le Yin et le Yang. L'ensemble des hexagrammes constitue une représentation concentrée et emblématique de l'univers. Ils furent toujours l'objet d'une vénération particulière, car, selon la légende, ils avaient été révélés miraculeusement à des souverains mythiques. Mais il faut remarquer que cette révélation n'a porté que sur les hexagrammes et non sur le texte de *Yi king*.

Chaque hexagramme est en effet accompagné de plusieurs textes explicatifs, lesquels auraient été écrits par des sages. L'opération divinatoire, assez compliquée, consistait à obtenir successivement deux hexagrammes et à les interpréter au moyen des textes. D'où le nom de Classique des *Mutations* (c'est ce que veut dire le mot *Yi*) donné à cet ouvrage.

Plus tard, des appendices furent ajoutés à ce manuel divinatoire. La tradition les attribuait à Confucius. En réalité, ils sont plus tardifs, probablement du III^e siècle avant J.-C. Mais ils sont intéressants, car c'est avec eux qu'apparaît pour la première fois en Chine une véritable pensée métaphysique, et il n'est pas sans intérêt de remarquer que cette pensée fut d'abord inspirée par la technique divinatoire.

Le *Chou king*, classique de l'Histoire, est d'un caractère très différent. A vrai dire, ce n'est pas un livre d'histoire, mais un recueil de documents soi-disant historiques, de dates diverses. Les plus récents sont relatifs à des faits qui se passèrent au VII^e siècle avant J.-C., les plus anciens dateraient du XI^e siècle avant notre ère. La transmission de ce texte, qui subit bien des vicissitudes, pose des questions ardues. Une moitié de l'ouvrage actuel est certainement apocryphe et date du IV^e siècle de notre ère. Des textes de l'autre moitié, on peut seulement dire que la plupart sont probablement des apocryphes plus anciens. Il s'agit surtout de discours, d'édits, d'exhortations prêtés à des souverains et à de hauts dignitaires : mais presque toutes ces pièces sont fictives, les auteurs anonymes ayant choisi ces formes pour exposer leurs idées morales, politiques ou religieuses. Quelques-unes contiennent des débris de légendes mythologiques, mais très déformées par l'esprit confucianiste. En somme, le *Chou king* est plutôt un recueil de morceaux d'éthique et de philosophie politique que d'histoire.

En revanche, il est dans la série des Cinq Classiques un ouvrage de caractère plus spécialement historique : c'est le *Tch'ouen-ts'ieou* (*Les printemps et les automnes*). C'est une chronique très succincte des événements intéressant le petit pays de Lou entre les années 722 et 481 avant J.-C., période appelée précisément Tch'ouen-ts'ieou du nom de cette chronique. L'intérêt de ce livre réside surtout dans un commentaire traditionnel qui l'accompagne. Ce commentaire, intitulé *Tso tchouan*, est une source extrêmement précieuse pour l'histoire de la période en question.

Nous avons là une mine de renseignements non seulement sur les événements politiques, mais sur les mœurs et les croyances des Chinois de l'époque féodale. Alors que les autres classiques nous renseignent sur le moralisme et le ritualisme théoriques, ici nous voyons comment ces théories étaient mises en pratique, comment les règles étaient observées et aussi, ce qui est non moins important, comment elles étaient transgressées.

Les règles rituelles, qui enserraient de si près la vie quotidienne des anciens Chinois, sont exposées dans des ouvrages qui sont également incorporés dans la série des classiques. Le plus connu est un recueil de traités sur les rites de dates diverses, le *Li ki*, où l'on trouve des notes et des remarques sur l'étiquette, sur les rites du mariage ou du deuil, sur la piété filiale, sur les cérémonies religieuses, fêtes et sacrifices. La piété filiale, une des vertus cardinales du Confucianisme, fait l'objet d'ailleurs d'un ouvrage spécial, le *Hiao king*, qui date seulement du III^e siècle avant J.-C.

Il n'est malheureusement pas possible de traiter ici de tous les classiques. Aussi bien, le *Che king* (*Livre de la Poésie*) dont l'importance est considérable, intéresse surtout l'histoire littéraire ; le *Louen-yu* nous a conservé les *Entretiens de Confucius* ; ce dernier fera l'objet d'une autre causerie.

Mais je voudrais, pour terminer, attirer l'attention sur l'extrême importance des classiques du Confucianisme dans la formation intellectuelle des anciennes classes dirigeantes chinoises. Ces ouvrages ont servi durant de longs siècles de livres d'école et de manuels de morale. Leur étude ouvrait, depuis le II^e siècle avant J.-C., la voie aux carrières administratives, elle conférait la qualité de lettré. Or tout lettré jouissait d'un prestige considérable, parce qu'il était censé posséder, par la pratique des livres, une somme de sagesse, un savoir total. La croyance populaire lui prêtait même volontiers des pouvoirs magiques, car la seule présence d'un volume ou la récitation d'un passage tiré d'un classique pouvait faire fuir les démons. Toute l'autorité des classes lettrées provenait donc presque exclusivement de leur connaissance des

classiques. Ceux-ci se sont imposés tout au long de l'histoire, ankylosant les esprits incapables de se dégager de ce moule archaïque où la vieille Chine trouvait son propre portrait. Du moins faut-il reconnaître qu'ils ont donné à la civilisation chinoise cette stabilité qui fait notre étonnement. Aujourd'hui, la Chine moderne renonce à ses vieux idéaux : la jeunesse chinoise n'étudie plus les classiques. A-t-elle trouvé la voie nouvelle qu'elle cherchait avidement, et quelque peu anarchiquement, depuis un demi-siècle ? L'avenir nous le dira.

BIBLIOGRAPHIE

H. MASPERO, *La Chine antique*, nouv. éd., 1955.

A. RYGALOFF, *Confucius*, Paris, 1946.

M. GRANET, *La pensée chinoise*, Paris, 1934.

Traductions

S. COUVREUR, *Chou king, Cheu king, Tch'ouen ts'iou et Tso tchouan, Li ki, I li, Quatre Livres*, 9 vol., Ho kien fou, 1895-1916, en partie réimprimés à Paris depuis 1950 (Les Belles-Lettres).

J. LEGGE, *The Chinese Classics*, 8 vol., Hongkong-Londres, 1861-1872 ; *The Yi king, Sacred Books of the East*, Oxford, 1882.

A. WALEY, *The Book of Songs*, Londres, 1937 ; *The Analects of Confucius*, Londres, 1938.

B. KARLGREN, *The Book of Documents, The Book of Odes*, 2 vol., Stockholm, 1950.

LA POÉSIE DE L'ANTIQUITÉ

par Yves HERVOUET

L'un des classiques les plus importants de la civilisation chinoise est le *Che king*, *Classique de la Poésie* ou encore *Livre des Odes*. C'est un recueil de quelque 300 poésies, dont la composition s'étend sur plusieurs siècles d'histoire chinoise, depuis les débuts de l'époque historique — vers le XI^e siècle — jusqu'au VII^e siècle avant l'ère chrétienne.

La Chine ancienne n'a pas créé en effet de long poème épique comme d'autres civilisations à leur début, mais ce grand nombre de poésies pour la plupart très courtes. Presque toutes sont

anonymes, et l'on ne sait même rien de l'origine du recueil, qui existait déjà avant Confucius. On sait seulement que ces poésies étaient chantées ou au moins récitées avec accompagnement de musique; beaucoup même étaient dansées et mimées; bien entendu, ni les mélodies ni les indications de danse ou de gestes ne nous sont parvenues. Les titres de chaque division du recueil donnent le nom d'une seigneurie, et il semble que ces indications correspondent moins à l'origine de la poésie elle-même qu'à celle de la musique. Ce fait montrerait bien l'importance de la musique pour ces poésies anciennes.

A travers la variété des genres contenus dans le recueil, et sans suivre tout à fait la classification traditionnelle, on peut dégager quelques étapes, quelques lignes un peu schématiques de sa composition.

Les pièces les plus anciennes sont des poèmes pour des danses religieuses, ou des odes sacrificielles. Elles étaient employées pour les cérémonies rituelles à l'ancêtre et aux grands rois de la dynastie des Tcheou, ou pour les sacrifices aux forces de la nature. Ces poèmes ont une forme encore assez primitive : la rime est absente ou très irrégulière; il n'y a pas encore de strophes, mais une suite de sèches nomenclatures ou une simple énonciation de préceptes. Leur valeur littéraire n'est évidemment pas très grande. Par contre grandes sont les difficultés du texte. J'ai essayé cependant de traduire l'un de ces poèmes pour donner une idée du genre :

*O temple auguste de la pureté,
Illustre assemblée, digne et pacifique...
Fière est l'allure de tous les seigneurs,
Car en eux brille une vertu parfaite.
Du ciel lointain est venue la réponse :
Les esprits courent à travers le temple...
O grands ancêtres, glorieux esprits,
Vous ne méprisez jamais nos hommages.*

En même temps que se poursuivait la composition de ces odes religieuses, apparaissait un genre nouveau : la poésie de cour.

Les pièces sont tantôt narratives, portant sur les événements de la dynastie des Tcheou, tantôt plus lyriques : des plaintes sur les malheurs des temps ; tantôt elles tiennent du dithyrambe, tantôt de la satire. Elles présentent une plus grande valeur littéraire que les précédentes et quelques-unes sont très expressives, par la vérité des sentiments et le caractère concret et évocateur du langage. La forme devient ici assez régulière. Le vers est ordinairement de quatre syllabes, ce qui est un rythme très simple, assez primitif encore. La rime est à peu près régulièrement placée, et il y a déjà des refrains, répétant tout un vers, qui viennent scander agréablement le déroulement de la poésie.

Voici quelques vers dans le genre satirique :

*Les Monts du Sud, comme une crête de coq,
Haut dans le ciel, dressent d'immenses rocs.
O, sévère et majestueux seigneur Yin,
Le peuple entier vers vous tourne les yeux.
Les cœurs chagrins, ravagés par le feu,
Nul n'ose rire, ou même bavarder.
Dans votre fief tout va tomber en ruine,
Pourquoi n'allez-vous pas y regarder ?
Les Monts du Sud, comme une crête de coq,
Que leur végétation est luxuriante !
O, sévère et majestueux seigneur Yin,
Pourquoi donc êtes-vous si injuste ? etc.*

Plus tardives, plus significatives aussi au point de vue littéraire, sont les poésies d'origine populaire qui constituent à peu près une moitié du recueil. Ce sont des chansons d'amour très simples, dont les thèmes sont pris dans la nature : l'essor de la végétation, les amours et le chant des oiseaux, symbole du renouveau printanier, le temps de chaque saison, etc. Un sinologue français, Marcel Granet, a montré que ces thèmes champêtres étaient liés à des coutumes paysannes qui se retrouvent dans les mœurs des populations d'Extrême-Orient restées encore proches de leurs

origines. Ce sont des assemblées de printemps où jeunes gens et jeunes filles se réunissent pour se faire la cour dans des joutes poétiques : un garçon et une fille, ou bien deux chœurs de garçons et de filles, se répondent en des chants aux couplets alternés. Le premier couplet donne le rythme et le thème ; les couplets suivants les reprennent en y changeant seulement quelques mots. Tel est le thème initial ; mais en fait, à quelques très rares exceptions près, ce n'est pas ce que nous trouvons dans le Livre des Odes. Un seul acteur ou un seul chœur de ces joutes poétiques s'exprime dans ces chansons. Cependant le cadre est le même : la première strophe donne le rythme et le thème, les strophes suivantes se contentent d'y broder quelques variations. Ce sont ainsi comme des refrains qui vont se répétant de couplet en couplet.

En voici un exemple, traduit par Granet :

*Le vent du Nord, quelle froidure !
Pluie et neige, quelles bourrasques !
Tendrement, oh ! si vous m'aimez,
Les mains jointes, allons ensemble.
Pourquoi rester ? Pourquoi tarder ?
Le temps est venu ! oui, vraiment !*

*Le vent du Nord, quelle tempête !
Pluie et neige, quels tourbillons !
Tendrement, oh ! si vous m'aimez,
Les mains jointes, partons ensemble !
Pourquoi rester ? Pourquoi tarder ?
Le temps est venu ! oui, vraiment !*

*Rien n'est fauve comme un renard !
Rien n'est noir comme une corneille !
Tendrement, oh ! si vous m'aimez,
Les mains jointes, montons en char !
Pourquoi rester ? Pourquoi tarder ?
Le temps est venu ! oui, vraiment !*

Chansons d'origine populaire, il ne faut pas y chercher un lyrisme très personnel, ni des descriptions très précises. L'aimée est toujours « la belle jeune fille, une belle personne, la fille pure, celle à qui je pense » ; les sentiments sont toujours les mêmes pour les mêmes situations : la rencontre, les accordailles, les fâcheries, les séparations... Si les thèmes, les idées, les sentiments gardent en général une allure assez primitive, il est erroné cependant, à mon sens, d'y voir de véritables œuvres populaires. Le vocabulaire est partout le même, sans mot dialectal ; le style et la prosodie sont trop réguliers. Cela reflète le travail des lettrés d'une cour princière, et probablement d'une seule cour princière, qui ont retouché les chansons recueillies aux fêtes populaires et en ont certainement composé d'autres dans le même genre, car la cour de ces principautés restait très proche de la vie paysanne. Aussi voyons-nous que certaines chansons ont une forme plus élaborée, plus parfaite.

Tel est, très sommairement, ce Livre des Odes, qui présente un réel intérêt littéraire. Le charme rustique, l'accent de vérité qui se dégagent de bon nombre de ces pièces séduisent celui qui passe outre aux difficultés du texte. En fait, le livre a été continuellement lu et même appris par cœur à travers toute l'histoire chinoise ; mais si les lettrés en ont admiré à l'envi et de façon exagérée la perfection, si beaucoup de pièces sont devenues des thèmes d'allusions littéraires, jamais ils n'ont essayé de les imiter. Malgré tous les retours à l'antiquité, ce livre était devenu comme un Testament qu'on ne peut même imiter, si grande est la vénération qu'il inspire : il méritait bien le nom de Livre Saint de la Poésie.

BIBLIOGRAPHIE

- M. GRANET, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, 1919.
 A. WALEY, *The Book of Songs*, London, 1937, 1954.
 B. KARLGREN, *The Book of Odes*, Stockholm, 1950.
 TCHANG Tcheng-ming, *Le parallélisme dans les vers du Cheu king*, Changhaï-Paris, 1937.
-

LES POÈMES DE TCH'OU

par Yves HERVOUET

Il est possible de parler de la poésie antique sans entrer dans des controverses, car il y a une suffisante unité de vue entre les savants modernes. Il n'en va pas de même des poèmes de Tch'ou. Les opinions les plus contradictoires sont avancées à leur sujet, depuis la théorie traditionnelle qui voit, dans la moitié au moins de ces poèmes, l'œuvre d'un certain K'iu Yuan qui vécut à la fin du IV^e et au début du III^e siècle avant J.-C., jusqu'aux opinions de certains auteurs modernes qui rejettent jusqu'à l'existence de ce personnage et placent la composition des poèmes deux siècles plus tard, au début des Han. Contrairement d'ailleurs au *Libre des Odes* qui a été plusieurs fois étudié et entièrement traduit, il n'existe pas en Occident d'étude vraiment importante sur cette littérature de Tch'ou, ni même de traduction complète. Il m'est difficile, en quelques pages, d'exposer même brièvement les problèmes qui se posent. Je voudrais seulement décrire les œuvres qu'on appelle poèmes de Tch'ou, dire un mot de ce que leur contenu laisse supposer comme origine, et insister davantage sur leur valeur littéraire et leur influence dans l'histoire de la littérature.

Ces poèmes sont contenus dans un recueil qu'on appelle *Tch'ou ts'eu*, c'est-à-dire poèmes du Tch'ou, le Tch'ou étant un royaume de la Chine antique qui s'étendait sur les deux rives du moyen Yang-tseu. Ce recueil a été constitué à la fin des Han antérieurs, et tous les poèmes qui le constituent portent des noms d'auteurs. Quelques-uns de ces auteurs sont de la dynastie des Han et nous sont très bien connus; mais ce n'est pas cette partie du recueil, certainement postérieure, qui nous intéresse. La première moitié du recueil est attribuée à K'iu Yuan. On

ne saurait s'abstenir de parler de ce personnage qui tient une grande place dans la tradition littéraire chinoise et, chose étonnante, garde même de nos jours, où le passé est jugé avec un regard neuf, une grande importance dans les esprits.

K'iu Yuan, d'après son histoire ou sa légende, était ministre du roi de Tch'ou. Après avoir servi fidèlement son prince, calomnié par des rivaux jaloux, il fut exilé loin de la capitale. Rappelé à la cour, ses conseils n'y furent pas longtemps écoutés, et il fut à nouveau banni. Pendant des mois, il erra à travers les montagnes du Sud du Yang-tseu puis, désespéré de ne pouvoir se justifier, désespéré surtout de ne pouvoir venir en aide à son souverain, il se jeta dans une rivière. Et ce serait en souvenir de son nom que, plus de deux mille ans après sa mort, sont célébrées par toute la Chine les fêtes des eaux le cinquième jour du cinquième mois.

Dans cette biographie, plusieurs faits sont sans doute légendaires et, en tout cas, les poèmes attribués à K'iu Yuan ne sont certainement pas tous de lui. Sans entrer dans le détail, regardons ces poèmes tels qu'ils se présentent. Dès le premier coup d'œil ils apparaissent très différents des poésies du *Livre des Odes*. Les poèmes sont en général plus longs, quelques-uns sont même très longs. La phrase n'est plus le vers régulier de quatre syllabes, mais elle est plus variée : ce sont des phrases de trois ou quatre, et surtout de six ou sept syllabes, qui se mêlent dans une composition très harmonieusement rythmée, avec des mots-chevilles qui viennent scander la phrase à des emplacements fixes. A cette différence de rythme correspond une différence d'emploi : les poèmes du Tch'ou ne sont plus chantés, mais récités ou plus exactement déclamés. Ce ne sont plus des chansons d'amour — il n'est jamais question d'amour dans ces poèmes —, ni même des poèmes de cour ; c'est une poésie tout à fait personnelle. Les thèmes sont l'éloignement, la tristesse, la mort, la fidélité et la calomnie, tout cela exprimé avec un grand

luxe de descriptions et d'images, d'évocations historiques ou mythologiques. Derrière un vocabulaire concret très riche : plantes, pierres, et derrière les allusions mythologiques, apparaît tout un symbolisme religieux ou politique.

Ces évocations religieuses, les cérémonies décrites révèlent des faits étrangers à la Chine du Nord. Ce ne sont plus les rites ancestraux du *Livre des Odes*, mais des cérémonies chamaniques : la descente du dieu, les randonnées mystiques, etc. Et ceci correspond à ce que nous savons par ailleurs du royaume de Tch'ou qui, d'origine barbare ou non, avait certainement des populations barbares sur son territoire et était en relation avec les populations du Sud du Yang-tseu, non encore influencées par la civilisation chinoise. Les coutumes et les légendes y sont un mélange d'éléments proprement chinois et de faits culturels caractéristiques de ce qui était alors la Chine du Sud, à savoir de la vallée du Yang-tseu. Dans les paysages qui sont décrits, dans les noms de plantes et de pierres précieuses, nous retrouvons les mêmes régions. Ainsi le nom de poèmes de Tch'ou apparaît bien comme exact.

Voici un exemple du thème des randonnées mystiques. J'en ai retiré les phrases qui contiennent des noms propres :

*Quatre dragons de jade attelés au char orné de phénix :
Soudain, dans un tourbillon de sable, au ciel je m'élève...
Je voudrais m'arrêter un moment, aux vantaux sculptés du ciel,
Mais le soleil, bientôt, s'apprête à redescendre.
J'ordonne au cocher du soleil de laisser tomber ses rênes.
Tourné vers la Montagne Occidentale, je vais lentement.
Longue, longue, la route à l'infini s'étire.
En haut, en bas, partout j'irai dans une quête éperdue...
J'ai coupé les branches de l'arbre d'Occident pour broser le soleil,
Et librement j'erre dans l'espace, léger comme l'oiseau qui s'envole.*

L'interprétation politique est également justifiée, bien qu'elle ait été exagérée par les commentateurs postérieurs. Que K'iu

Yuan soit l'auteur ou non de ces poèmes, c'est sa vie telle qu'elle s'est fixée dans la tradition chinoise qui est évoquée surtout, dans le poème le plus important du *Tch'ou ts'eu*, le *Li sao* ou *Adieu à la tristesse*. Tout y est symbolisme facile à expliquer : la jolie dame, c'est le roi ; les plantes parfumées, le roi ou les ministres fidèles ; les mauvaises herbes, ce sont les flatteurs...

Et dans bien d'autres pièces on retrouve la même signification politique. En voici un court exemple tiré du *Li sao* :

Voyez les factions qui ne recherchent que leurs plaisirs...

Leur route est sombre, étroite et pleine de dangers.

Qu'ai-je redouté pour moi seul?...

Mais j'ai craint que le char royal ne fût détruit.

Sans trêve, çà et là, je courais en tous sens

Pour imiter les vertus des anciens monarques.

Mais le lis des marais (c'est le prince) n'a pas lu dans mon cœur ;

Il a cru le mensonge et m'a voué sa fureur.

J'ai déjà parlé du caractère personnel de ces poèmes et c'est vrai même si ce sont des faux, car je n'ai pas voulu dire par là que l'auteur ait exprimé ses propres sentiments, mais qu'il a parlé comme s'il les ressentait. Nous avons ici très nettement l'œuvre de littérateurs de métier, ayant bien en main tout un répertoire de procédés et cela reste vrai même si l'auteur est Ki'u Yuan. La richesse des images, l'étendue du vocabulaire concret et descriptif, l'harmonie de la phrase supposent un travail personnel de rédaction, le pinceau à la main. Avec ces poèmes nous sortons d'une littérature anonyme, au sens où l'écrivain n'est qu'un scribe, même s'il est connu, pour entrer dans une littérature d'auteurs.

Telle est la place de K'iu Yuan, auteur vrai ou supposé. Il faut ajouter que les formes littéraires qu'il a créées ont eu une immense influence dans l'histoire de la littérature chinoise. Sa prosodie, son style et son vocabulaire sont restés en usage, au moins partiellement, pendant toute l'histoire de Chine. Et il est

étrange de constater que ce grand initiateur, et un des rares héros de l'antiquité qui ait eu un culte par toute la Chine, est un homme dont certains se demandent même s'il a existé ou au moins s'il a écrit quelque poème que ce soit.

BIBLIOGRAPHIE

- L. D'HERVEY DE SAINT-DENYS, *Le Li sao*, Paris, 1870.
 LIM BOON KENG, *The Li Sao, an Elegy*, Changhai, 1929.
 A. WALEY, *The Nine Songs*, Londres, 1955.
 A. CONRADY et E. ERKES, *T'ien-wen*, Leipzig, 1931.

LA LITTÉRATURE DES HAN

par Yves HERVOUET

Il n'y a pas toujours correspondance entre l'importance politique d'une époque et la valeur de sa littérature ; c'est souvent même le contraire. Cependant la dynastie des Han, un des sommets de l'histoire chinoise, a créé une littérature digne de son destin historique.

Des poèmes de Tch'ou, transformés par le génie d'un poète, est sortie une forme littéraire qui va faire une brillante carrière. Ce poète est Sseu-ma Siang-jou, et avec lui nous sommes enfin en terrain sûr ; sa biographie nous est contée dans les *Mémoires historiques*, dont la rédaction est à peine postérieure de vingt ou trente ans à sa mort. Biographie attachante d'ailleurs : poète de cour, il se trouve réduit à la misère, sa fortune dissipée à la mort de son mécène ; quelqu'un lui offre le gîte et le couvert, mais, dans un festin d'apparat donné en son honneur, sa beauté et la musique qu'il joue sur le luth séduisent la fille de son hôte. Elle court se livrer à lui et voilà les deux amants sur les routes, réduits à tenir un débit de boissons pour vivre. La chance leur sourit à

nouveau et bientôt l'empereur appelle le poète à sa cour. Ses œuvres sont une glorification de la majesté impériale et, pour ce faire, il développe démesurément la richesse du vocabulaire, la magnificence des descriptions et l'harmonie de la phrase qui étaient déjà des caractéristiques de la littérature de Tch'ou. La multiplicité des plantes rares et des animaux étranges qui sont évoqués dans ses poèmes, l'obscurité des termes qui visent à décrire ou à rendre une impression, ne permettent pas de comprendre facilement ces textes et même un Chinois cultivé, à moins de faire un travail précis, ne les comprendra qu'à moitié. Cette difficulté est bien entendu un défaut pour une œuvre littéraire. Il reste que Sseu-ma Siang-jou a créé un style et une langue dont bien des éléments seront repris par les auteurs postérieurs. Déjà sous les Han plusieurs marchent sur ses pas et composent des descriptions des capitales et des palais de la dynastie restées célèbres à travers les siècles.

Voici l'une de ces descriptions dans un poème de Sseu-ma Siang-jou :

*Or donc les femmes du pays de Tcheng, les belles épouses,
Vêtues de soie légère et de mousseline,
Traînent sur leurs pas la toile de ramie et la soie écrue,
Où se mêlent le crêpe et la gaze
En des chutes de soie vaporeuse.
Les volants et les fronces
Y forment des gorges enchevêtrées et tortueuses.
Oh, longueur et vaste déploiement des robes !
Les belles femmes en relèvent l'ourlet en un geste plein de noblesse.
Les rubans volent, les tresses laissent pendre leurs queues d'hirondelle ;
Incomparable beauté et grâce délicate ;
Bruissements, froufrous...*

Renommée au contraire pour sa simplicité, sa vérité, la prose des Han a été universellement admirée. Des siècles de composition souvent anonyme, et de magnifiques œuvres comme le

traité du philosophe Tchouang-tseu, en avaient préparé l'épanouissement. Beaucoup de ces textes ont d'ailleurs été retouchés sous les Han, et c'est à cette époque qu'on place la perfection de la prose ancienne, qui fut imitée par tous les stylistes après le retour à l'antique des T'ang. Les *Mémoires historiques*, ou *Che-ki*, de Sseu-ma Ts'ien, écrits d'une plume vivante et variée, toujours adaptée, en sont un des modèles et occupent une place importante dans les recueils qui ont servi à l'enseignement du style. Mais un autre genre eut plus d'influence encore, à savoir ces courtes dissertations sur des sujets précis, d'ordre politique ou personnel, par lesquelles des lettrés cherchaient à convaincre l'empereur ou à se justifier. L'auteur typique est ici Kia Yi, ce lettré qui tint tout jeune des postes importants à la cour, chercha à faire aboutir ses plans de réformes et, ayant échoué, finit ses jours, jeune encore, en exil. Sa prose est empreinte d'une éloquence véhémence, soutenue par un grand sens du rythme, de la cadence, ce dernier élément étant absolument requis pour la perfection de la prose chinoise.

Dans la Chine moderne, les historiens de la littérature ont tendance à prétendre que les renouvellements littéraires, à chaque période de l'histoire, sont toujours l'œuvre du peuple. Et cela semble assez exact au moins pour la poésie. Nous voyons ainsi apparaître sous les Han un genre poétique nouveau, issu du peuple. Au début de la dynastie un office avait été créé, qu'on appela Bureau de la Musique, chargé, en même temps que de composer des poèmes pour les cérémonies de la cour, de rechercher les chansons populaires. Ce titre de Bureau de la Musique devint le nom d'un genre poétique, qui désigne toutes les pièces de vers qui peuvent être chantées, quelle que soit leur forme métrique. Les poésies les plus anciennes ainsi recueillies dans le peuple ne nous sont pas parvenues, mais nous en avons beaucoup qui datent de la fin des Han. Les thèmes en sont très variés, le plus souvent pris dans la vie du peuple : la misère, les malheurs de la guerre, la cruauté des séparations...

Écoutez une partie de la *Complainte de l'orphelin* :

*Ah, la vie d'orphelin,
Ah, le destin de l'orphelin,
Qu'amer est donc ce lot !
Quand mes parents vivaient,
Sur un beau char j'allais,
Et conduisais quatre chevaux.
Père et mère en allés,
Frère et belle-sœur loin m'envoient commercer.
En plein hiver, quand je reviens,
Je n'ose me plaindre de rien,
Ni de vermine en mes cheveux,
Ni de poussière au fond des yeux.
Mon frère me prend pour cuisinier,
Ma belle-sœur pour palefrenier.
A la salle là-haut je grimpe ;
Bien vite, je dois redescendre.
Pleurs d'orphelin coulent en pluie.
Tôt l'on m'envoie à la source lointaine,
Tard je reviens de la fontaine.
Mes bras n'en peuvent plus ;
Aux pieds, point de chaussures...*

Dans les poésies qui nous ont été transmises des Han postérieurs, un rythme nouveau apparaît. C'est le vers de cinq syllabes, avec la césure après la deuxième syllabe. Ce mètre nouveau, promis à une grande fortune surtout dans la poésie des T'ang, avait été utilisé isolément dans la poésie ancienne, mais jamais pour tout un poème. Quelques pièces attribuées à des personnages des Han antérieurs sont déjà écrites dans cette forme prosodique, mais elles ne sont certainement pas authentiques. Et c'est bien dans les chansons populaires du Bureau de la Musique qu'elle apparaît d'abord.

J'ai indiqué d'un mot que plusieurs formes littéraires créées

sous les Han ont connu un grand développement dans les siècles postérieurs. C'est, je crois, ce qui fait la grandeur des Han, dans le domaine de la littérature comme dans ceux de la pensée et de la politique. Ce premier épanouissement de la civilisation chinoise, préparé par la lente création des siècles antérieurs, est resté le modèle à reproduire, l'idéal de deux millénaires d'histoire ; et c'est à cette attitude tournée vers le passé, vers un noble passé, qu'on doit la continuité et la grandeur de la Chine traditionnelle.

BIBLIOGRAPHIE

- G. MARGOULIÈS, *Histoire de la littérature chinoise, Prose, Poésie*, 2 vol., Paris, 1949-1951.
 O. KALTENMARK-GHÉQUIER, *La littérature chinoise*, Paris, « Que sais-je ? », n° 296, 1948.
 M. KALTENMARK, *La littérature chinoise*, in *Histoire de la littérature*, t. I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1956.
 A. WALEY, *Chinese Poems*, Londres, 1946.

LA LITTÉRATURE DES TROIS ROYAUMES

par Robert RUHLMANN

Les Trois Royaumes qui se sont partagé et disputé la succession des Han n'ont duré, en gros, que de l'an 220 à l'an 265 de notre ère. C'est peu de chose, à première vue, dans la longue histoire de la Chine. Mais cette petite cinquantaine d'années a beaucoup donné à la littérature.

D'abord parce que les événements qui la remplissent ont particulièrement frappé l'imagination des contemporains et de tous les âges qui ont suivi, et ont inspiré un nombre considérable de récits historiques et légendaires, de romans, de pièces de théâtre et de poèmes de toute sorte. Le roman le plus lu, dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui, reste le *San-kouo tche yen-yi*, ou *Roman des Trois Royaumes* (connu en France par la traduction

déjà centenaire de Théodore Pavie) ; et grâce au théâtre, dont la place est si grande dans la vie chinoise, ainsi qu'aux chanteuses et aux conteurs de foire, l'histoire des Trois Royaumes a toujours été familière même aux illettrés.

C'est avec prédilection que la conscience chinoise s'est traditionnellement penchée sur cette brève partie de son passé. A la lumière de ce miroir, elle juge hommes et comportements. Les héros du ^{III}^e siècle sont ainsi devenus pour la Chine des *types* exemplaires et permanents de vertus et de vices, de tous les ressorts de la Comédie humaine.

Or ces hommes exceptionnels, produits d'une crise exceptionnelle qui fut en réalité l'écroulement d'un monde, ont eux-mêmes écrit. Les famines, les révolutions, les guerres civiles, leur souffrance et l'infinie souffrance du peuple, la désaffection enfin de l'idéologie jusque-là orthodoxe et le désarroi métaphysique qui en résulte, leur ont inspiré des œuvres puissantes qui repoussent dans l'ombre les formes traditionnelles. Dans trois directions surtout, ils ont marqué l'histoire littéraire : ils ont laissé une littérature de désespoir, réaction directe au spectacle de l'immense misère de leur siècle ; une littérature d'évasion, à la recherche d'un absolu qui fasse oublier le malheur des temps ; une littérature d'action enfin, tendue par la volonté de reconquérir et de rendre aux hommes le bonheur perdu.

Littérature de désespoir, d'abord. Le mot n'est pas trop fort. Le poète Wang Ts'an décrit les campagnes dévastées, les villes à feu et à sang : « Les ossements humains couvrent la plaine. Au bord de la route, une femme affamée abandonne en pleurant son bébé dans les herbes. Moi-même, dit-elle, je ne sais où j'irai mourir : comment pourrais-je sauver deux vies ? » Wang Ts'an mourut en exil. Son poème *La tour* exprime de façon émouvante la détresse du banni. La poétesse Ts'ai Yen est une autre victime de ces guerres : seule de sa famille elle échappe à la tuerie, est emmenée en captivité par les Huns que l'un des seigneurs de la guerre avait lâchés sur ses rivaux : « Ils massacrèrent le peuple ;

les cadavres s'entassaient dans les rues (il s'agit de Lo-yang, la capitale). Au cou des chevaux pendaient les têtes coupées; en croupe ils enlevaient les femmes. » Ts'ai Yen décrit sa longue captivité de douze ans, la grossièreté des Huns, les rigueurs du climat de la steppe, les vaines questions qu'elle pose aux voyageurs de passage. Finalement délivrée, elle doit abandonner les deux fils qu'elle a donnés à son maître, et la séparation est déchirante : « Mère, tu es toujours bonne. Pourquoi deviens-tu aujourd'hui cruelle ? » Enfin elle rentre en Chine, et trouve tous ses parents morts, la maison sans portes ni fenêtres, la cour pleine d'herbes sauvages, et alentour des squelettes blancs, et les hurlements des loups. « Quelle joie attendre encore de la vie ? »

Ces accents tragiques frappent d'autant plus qu'ils viennent après quatre siècles d'un classicisme Han, préoccupé avant tout de former de bons fils et de bons citoyens, et de décrire les hommes tels qu'ils devraient être. La tempête balaie la mission morale de la littérature, que remplace un lyrisme personnel, avec ses thèmes pessimistes : la guerre, l'absence, la séparation, la brièveté de la vie.

Voici les soldats de la Grande Muraille, leurs mélodies des longs hivers dans la neige, le vent glacé du désert qui perce le corps comme le feraient des poignards, la vie entière passée aux frontières sans rentrer au pays. Voici les plaintes de leurs femmes restées seules à la maison, maigrissant dans leur longue attente, voyant en songe l'absent et leur bonheur passé, confiant des messages aux hirondelles, et rêvant d'un cadeau de là-bas apporté par quelque oie sauvage... Voici d'autres infortunées, *La veuve* et *La femme répudiée*, célèbres poèmes de Wang Ts'an. Un auteur inconnu a mis en vers parfaits la célèbre plainte de la bru chassée par sa belle-mère et que la mort seule peut rendre finalement à son mari qui l'aime et qui se tue avec elle : « Vers le Sud-Est un paon s'envole... A 13 ans, j'appris à tisser ; à 14 ans, à coudre ; à 15 ans, à jouer du luth ; à 16 ans, à lire les Classiques ; et à 17 ans, je suis devenue votre femme. » Ainsi

commence ce poème qui mériterait d'être cité en entier.

Cette nouvelle entrée de la ballade et de la chanson populaire dans la littérature écrite doit beaucoup aux poètes de cour, qui les transforment et les « urbanisent », mais qui en adoptent aussi plus ou moins le ton, le sentiment, les images. Ils en adoptent aussi les airs (car tous les poèmes étaient chantés), et les lois de la versification, comme celles du rythme de la prose, naissent du renouvellement que connaît alors, en partie grâce aux barbares, la musique chinoise. Ts'ao Tche, que des générations de jeunes Chinois ont adoré, et la pléiade des Sept Lettrés de l'ère Kien-ngan (au début du III^e siècle) dont Wang Ts'an est le plus connu, s'attachent à la perfection des détails et du style et illustrent ainsi une nouvelle conception du *wen* : la valeur esthétique d'un texte indépendamment de son contenu — définition posée par Ts'ao P'ei dans son *Essai sur les belles-lettres* (*Louen wen*) et qui contient en germe les critiques littéraires du V^e siècle et l'*Anthologie* de Siao T'ong. Ce mouvement se révélera pernicieux plus tard, quand les belles-lettres oublieront ce qu'elles ont à dire, dans leur souci de bien le dire, et ne rechercheront plus qu'un chatolement bien rythmé d'allusions érudites. Mais sous les Trois Royaumes on n'en est pas encore là : la poésie reste vibrante de douleur humaine. Du moins faut-il reconnaître dans l'intérêt désormais porté à la beauté formelle, en face de la prétention avant tout moralisante de la littérature Han, une première théorie de l'Art pour l'Art.

Ce culte de l'art pour lui-même, qui est déjà une forme d'évasion, aurait été difficilement concevable sous les Han, au moment où les charges officielles étaient la seule raison d'être des lettrés, et l'instruction du peuple l'une de leurs premières responsabilités. Sous les Trois Royaumes, au contraire, on voit des lettrés tourner le dos à la vie publique.

Se détachant d'un siècle cruel et absurde, rejetés vers le scepticisme par l'écroulement des valeurs qui jusque-là fondaient leur philosophie, ils ne peuvent plus voir dans la carrière adminis-

trative qu'un métier tissé d'hypocrisies et au surplus fort dangereux, puisqu'il est au service non plus d'un État confucéen et stable, mais de potentats éphémères de légitimité douteuse, peu embarrassés de lois et de principes, et dont chacun dès son avènement décime le personnel de son prédécesseur.

Si des lettrés du III^e siècle vont jusqu'à refuser les postes officiels, c'est aussi parce que la philosophie taoïste en pleine renaissance, la méditation, l'alchimie, le vin même et la musique, leur ouvrent un royaume supra-sensible, hors de toute atteinte et aux horizons infinis : celui de l'extase mystique, du haut de laquelle les malheurs du monde apparaissent comme une vaine et mesquine agitation, et que la littérature symbolise par les voyages éthérés dans un char attelé de dragons ailés, qui enlève le poète jusqu'aux monts K'ouen-louen ou aux îles mythiques de P'ong-lai où il se mêle à la troupe des immortels.

Certains écrivains célèbrent l'alchimie, dont ils attendent le secret qui prolongera la vie humaine : leur modèle est l'ermite qui a renoncé au monde pour se retirer dans une grotte des montagnes, dont ils nous décrivent la sauvage beauté, et qui, réglant sa respiration, ne vivant que de rosée, acquiert une jeunesse éternelle et le pouvoir de voler sans ailes.

D'autres, comme Hi K'ang, chantent la musique, « seule force immuable dans un monde où tout périt » (je cite son *Éloge du Luth*), « seule joie dont on ne se fatigue pas, qui console les affligés, affranchit les hommes de leurs soucis terrestres et dissout leur âme dans le grand tout flottant de l'univers ».

Mais l'ivrogne n'échappe-t-il pas au malheur aussi sûrement que le philosophe ? Lieou Ling, dans son *Éloge du vin*, peint la béatitude de son héros avec les mots mêmes du voyage mystique : « Ivre, les moustaches hérissées, indifférent à tout ce qui l'entoure, il n'a ni pensée, ni souci, sa joie est immense ; l'univers n'est pour lui qu'une journée, les millénaires qu'un instant ; le ciel est sa tente et la terre sa natte, il vit selon ses désirs ; il n'entendrait pas le tonnerre, il ne verrait pas le Mont T'ai. Il voit les êtres fourmiller

à ses pieds comme les lentilles d'eau flottant sur le fleuve... »

Les deux poètes que je viens de citer appartiennent à la seconde pléiade, celle des Sept Sages de Tchou-lin, ou de la Forêt des Bambous, représentés sur de nombreuses peintures, et que réunissaient, au milieu du III^e siècle, un commun dégoût du monde, un commun amour du vin, de la nature et de la liberté.

Un autre membre de la même pléiade est Hiang Sieou, auteur d'un commentaire du *Tchouang-tseu* aussi remarquable par la profondeur de la pensée que par l'admirable éclat du style.

D'autres érudits reconstituent (inventent parfois aussi de toutes pièces) des livres anciens perdus, souvent de l'oubli, dans leurs commentaires des classiques, bien des vieux souvenirs et des vieux mythes. L'histoire contemporaine elle-même est fixée avec la fidélité de Thucydide et l'intransigeance de Tacite : Tch'en Cheou compose son admirable *Mémoire des Trois Royaumes*, et Fan Ye, l'auteur du *Livre des Han postérieurs*, est mis à mort par un tyran à qui il refuse de falsifier l'histoire.

Peut-être faut-il savoir gré aux circonstances d'avoir détourné ces lettrés de la vie publique et de les avoir jetés ainsi dans la pensée et l'étude ? Le grand effort d'érudition du III^e siècle est un gain aussi précieux pour l'humanisme que la poésie de l'évasion. D'autant que si ces historiens fuient le présent, ce n'est pas pour regretter le passé ; c'est pour agir sur l'avenir, et préparer le monde nouveau dont la tragédie contemporaine est le douloureux enfantement. La tour d'ivoire des poètes n'est pas davantage le refuge de leur indifférence : Hi K'ang, le chantre du luth, n'hésita pas, pour secourir un ami injustement accusé, à intervenir contre un favori tout-puissant. La cause était perdue d'avance : accusé lui-même « de corrompre les mœurs du peuple et de renverser les lois », Hi K'ang fut condamné à mort. Marchant au supplice avec un courage exemplaire, il montra assez qu'il ne se désintéressait pas du sort du monde.

De même, les progrès silencieux du Bouddhisme, qui allait connaître un si remarquable succès quelques générations plus

tard, ne sont pas dus seulement au dégoût d'un monde mauvais et illusoire, mais au désir de prêcher la vérité qui sauvera les hommes. Et les entreprises séculières du Taoïsme manifestent plus nettement encore une philosophie de l'action, fort éloignée du *wou-wei* de Lao-tseu : ce sont des sorciers taoïstes qui mènent à la bataille et à l'incendie les bandes des Turbans Jaunes, et un prophète couronné, Tchang Lou, se taille un royaume taoïste dans la vallée de la Han.

L'écrivain le plus représentatif de cette philosophie de l'action, le plus représentatif aussi, par ses contradictions mêmes, de ce siècle contradictoire, c'est Ts'ao Ts'ao, premier ministre et presque empereur, politique cruel et sans scrupules, massacreur de lettrés, mais lui-même poète de génie, et toujours entouré de poètes et d'écrivains de talent.

Séduit par les perspectives infinies du taoïsme, sachant que ce monde mesquin n'est pas à sa mesure, Ts'ao Ts'ao évoque les dragons, les immortels, les voyages supra-terrestres. Pourtant sa poésie se veut engagée : elle a sa place dans le combat qu'il mène, quarante ans durant, pour rassembler les terres chinoises, et la formule *ko yi yen tche* qui y revient souvent (« Je chante pour dire ma volonté ») est révélatrice. Ce politique légaliste, aux rêves taoïstes, poursuit un idéal confucéen : le monde réorganisé comme sous Yao, les sages se groupant de partout autour de lui, comme autour des saints rois dont parlent les livres canoniques, lui-même enfin interrompant son repas, comme le duc de Tcheou, pour accueillir un hôte de mérite.

Comment mieux terminer ce bref exposé qu'en citant ce poète homme d'action, vieilli et toujours indomptable ?

« Après avoir longtemps chevauché les nuées, le serpent ailé devient finalement cendre et poussière. Il gît dans l'écurie, le vieux cheval, mais il se souvient des cent lieues qu'il dévorait jadis. Farouche guerrier au soir de tes ans, ton cœur énergique bat encore ; le Ciel n'est pas le seul maître de la grandeur des hommes et de leur décadence. »

Et plus loin cette note poignante :

« On ne desselle plus les chevaux, ils gardent leurs cuirasses nuit et jour ; les cottes de mailles ne quittent plus le flanc des hommes. Mais la vieillesse vient peu à peu. Quand retournerai-je à mon village natal ? »

BIBLIOGRAPHIE

On consultera avec fruit les chapitres relatifs à la fin des Han et aux Trois Royaumes dans les ouvrages généraux suivants :

Sung-nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, Paris, 1933.

Odile KALTENMARK-GHÉQUIER, *La littérature chinoise*, Paris, « Que sais-je ? », n° 296, 1948.

G. MARGOULIÈS, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, 1949.

Max KALTENMARK, Littérature chinoise, dans l'*Histoire des littératures de l'Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1956, t. I, p. 1167-1300.

J.R. HIGHTOWER, *Topics in Chinese Literature*, Harvard, 1950 ; 2^e éd., 1953.

P.E. FEIFEL, *Geschichte der chinesischen Literatur und ihrer gedanklichen Grundlage*, Pékin, 1945 (traduction de l'ouvrage de NAGASAWA Kikuya, en japonais).

P. DEMIÉVILLE, *Letteratura cinese*, dans *Le civiltà dell'Oriente*, vol. II, Rome, 1957.

LA LITTÉRATURE DES SIX DYNASTIES

par Odile KALTENMARK

La période dite des Six Dynasties s'étend, on le sait, en gros sur les iv^e, v^e et vi^e siècles. Les caractères de la littérature des Trois Royaumes, l'époque précédente, vont s'accroissant ; l'attitude de refus des hommes sages, des lettrés, s'explique par les troubles politiques et sociaux qui entraînent le déclin du Confucianisme ; elle se traduit par une attitude taoïste dans le mode de vie, et par un souci de plus en plus exclusif de beauté formelle.

Jusqu'à-là les lettrés avaient été surtout des hommes politiques et confucianistes, même les poètes. Mais, l'esprit humaniste

de Confucius étant abandonné, le Confucianisme perd de plus en plus l'influence dominante qu'il avait exercée, et la doctrine ne trouve plus de grands esprits pour la défendre. Ce déclin du Confucianisme entraîne tout naturellement une renaissance du Taoïsme philosophique, lequel préconise une existence pauvre mais plus libre, à l'abri du monde politique, existence que mèneront la plupart des écrivains d'alors.

Quant au souci de beauté formelle, ébauché dès la fin des Han, ce n'est que sous les Six Dynasties qu'il apparaîtra dans de véritables traités d'art et de critique littéraire.

De grands théoriciens de la littérature émirent des idées originales : le but de la littérature doit être de décrire des situations, des sentiments vrais. Il faut supprimer tout artifice et toute entrave qui puissent nuire à la beauté naturelle (il faut, par conséquent supprimer les allusions et citations littéraires, si répandues dans la poésie chinoise et qui n'étaient compréhensibles qu'aux seuls érudits). Ils énumèrent des critères objectifs pour juger d'une œuvre, et les facteurs qui agissent sur l'écrivain : politique, religion, milieu géographique... Ils affirment que la beauté littéraire d'un ouvrage doit être plus estimée encore que sa valeur morale, car celle-ci, facile à découvrir, évidente, est par là même quelque chose de grossier, tandis que la beauté est plus subtile, plus raffinée. De plus, ils s'attaquent vigoureusement à l'admiration inconsidérée du passé qui, en ce temps déjà, comme dans tout le cours de l'histoire, paralysait toutes les lettres chinoises. La littérature et le langage évoluent, écrit l'un d'eux ; les anciens n'étaient pas des dieux, et l'obscurité actuelle de leurs ouvrages provient seulement de ce que la langue a changé, elle n'est pas la marque d'une pensée plus profonde.

Tous ces jugements, si originaux pour l'époque, aujourd'hui semblent surtout le reflet du bon sens. Leur influence ne fut pas durable.

C'est pourquoi la période qui nous occupe aujourd'hui, romantique, naturaliste, située entre les grandes époques classiques

des Han et des T'ang où la Chine est unifiée et forte, revêt un caractère tout particulier.

Je ne puis en quelques minutes évoquer l'atmosphère d'insécurité, de barbarie en même temps que de luxe raffiné, qui régnait dans les cours de ces brèves dynasties. Cette atmosphère, on la trouve surtout dans ce qu'on appelle le *kong-l'i*, le « style de palais ». On se met à dépeindre en vers élégants et même précieux la beauté et les sentiments des femmes de la cour et des harems. Certains de ces poèmes n'évitent pas la nuance érotique. Cette « poésie de palais » est d'autre part très influencée par les chansons populaires qui parvenaient jusqu'aux courtisans par les chanteuses et les danseuses.

Parmi les chansons populaires des pays du Sud, les plus nombreuses et les plus réputées sont les *Tseu-ye ko* (chansons de Tseu-ye). Ce sont à l'origine des quatrains qui auraient été dus à une jeune fille du Sud. Les poètes les imitèrent et il existe maintenant toute une série de « chansons de Tseu-ye » d'époques diverses. Le thème en est toujours l'amour avec ses joies et ses peines.

La littérature populaire du Nord, au contraire, est plus virile, peut-être à cause du voisinage des steppes et de leurs dangers. Dans une poésie anonyme très connue, la ballade de Mou-lan, il est question d'une jeune fille qui part pour le service militaire déguisée en homme, parce que son vieux père, appelé sous les armes, n'a pas de fils qui aurait pu le remplacer.

Mais ce n'est pas dans les poèmes de cour ni dans les poésies populaires que l'on trouve la principale source d'inspiration de cette époque, c'est-à-dire le Taoïsme. On la trouve chez les poètes lettrés, écartés pour quelques siècles des fonctions publiques, devenus presque anarchistes par leur opposition au pouvoir absolu de l'État.

Nous retiendrons un seul nom parmi les nombreux poètes de ce temps. T'ao Yuan-ming, qui vécut de 372 à 427, n'est pas seulement le plus grand poète de son époque, mais un des plus

purs génies de la littérature chinoise. D'une lignée de hauts fonctionnaires, il choisit de vivre retiré à la campagne ; paisible au milieu des paysans, il cultive ses terres pour vivre. Tandis qu'il ne cesse de perfectionner son âme, il chante aussi le vin qui verse l'oubli et qui donne la joie. Il écrit avec une égale maîtrise des morceaux de prose, tels que « La Source aux fleurs de pêcher », et des poèmes, dont le plus célèbre s'intitule « Couplets du Retour ».

Dans sa préface de cette dernière pièce, datée de 405, l'auteur raconte dans quelles circonstances il accepta un poste mandarinal dans une petite ville non loin de son village natal : mais à peine l'eut-il occupé quelques jours que, pris de nostalgie, il éprouva le désir passionné du retour. « Que dire à cela, sinon que tel est le penchant de ma nature, et que nulle contrainte n'y peut rien ! » Voici un passage où l'auteur décrit la scène de son arrivée au foyer, après une longue absence : « J'aperçois enfin ma porte et mon toit. Me voilà tout heureux, me voilà qui m'élançe ! Les serviteurs joyeusement accourent. Et mes enfants m'attendent sur le seuil. Mes trois sentiers retombent en broussaille. Mais le sapin subsiste, avec les chrysanthèmes. Par la main menant l'un des petits, j'entre — pour trouver, tout prêt, du vin plein la jarre. Je prends le pichet, ma timbale, et, me servant une rasade, à voir mes arbres dans ma cour, le plaisir luit sur mon visage.

« Me soutenant de mon bâton, je vagabonde ou me repose, levant de temps en temps la tête, pour mieux contempler les lointains. Les nuages, sans le vouloir, ont quitté le creux des montagnes. Mais les oiseaux, las des longs vols, savent au nid s'en revenir. Étendant ses voiles obscurs, voici le soir, déjà, qui tombe : je caresse un pin solitaire, et m'attarde encore à flâner. »

La nature est la grande inspiratrice de T'ao Yuan-ming, il se sent en communion avec elle. Mais, à l'opposé des autres poètes paysagistes de son époque, ses descriptions, comme celle que je viens de vous lire, sont simples et spontanées : c'est ce qui le met à part dans la littérature de son pays. Il eut pourtant une

influence considérable sur la plupart des grands poètes des siècles suivants. Il ouvre l'ère de la poésie pure. Ou plutôt la littérature avec lui devient un art ; elle n'est plus au service de la morale ou de la politique.

Après T'ao Yuan-ming, aux ^v^e et ^{vi}^e siècles, les empereurs qui règnent dans le Sud encouragent les lettres et sont eux-mêmes des poètes renommés. Dans ces conditions favorables, on voit se développer de nouveaux styles et de nouveaux genres poétiques, par exemple le vers de sept syllabes qui offre des possibilités nouvelles tant au point de vue du rythme musical que de l'expression. Autre innovation : des poèmes composés de vers de différentes longueurs disposés selon certaines règles. Les quatrains de pentasyllabes prennent une importance qu'ils n'avaient jamais eue.

En voici un que l'on pourrait traduire ainsi :

« Depuis votre départ, Seigneur, l'encens s'est éteint dans la cassolette d'or ; je suis comme un cierge qui dans la nuit se consume lentement. »

Si la poésie évolue, prend forme à cette époque, c'est que les Chinois commencent à se rendre compte des particularités phonétiques de leur langue. Ils le doivent aux théoriciens dont le plus célèbre, le plus « novateur » fut Chen Yo. Ils le doivent aussi aux traducteurs des sùtras bouddhiques qui s'appliquent à rendre avec exactitude les sons sanscrits ou pâlis. Ces traductions de textes bouddhiques ont également apporté des thèmes poétiques nouveaux et tout un répertoire de contes populaires étrangers.

BIBLIOGRAPHIE

- O. KALTENMARK-GHÉQUIER, *La littérature chinoise*, Paris, « Que sais-je ? », n° 296, 1948.
M. KALTENMARK, *Littérature chinoise*, dans l'Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1956.
A. WALEY, *Chinese Poems*, Londres, 1946.
W. ACKER, *T'ao the Hermit, Sixty Poems of T'ao Ch'ien*, Londres-New York, 1952.
-

LA LITTÉRATURE DES T'ANG

par Odile KALTENMARK

L'époque des T'ang fut une de ces grandes périodes où la Chine, après des siècles de division et d'anarchie, retrouva son unité, sa grandeur et sa puissance. Comme jadis les Han, les T'ang établirent la domination chinoise sur l'Asie centrale, rouvrant la route au commerce avec l'Occident, et permettant de fructueux contacts de civilisation. L'horizon intellectuel s'en trouva singulièrement élargi. Les étrangers qui venaient s'installer dans la capitale ou dans les villes côtières apportaient avec eux des idées, des religions nouvelles. Le Bouddhisme, mieux connu grâce à de nombreux pèlerins qui rapportent de leurs voyages des livres et des images, renouvelle l'inspiration des artistes et des artisans. En particulier, le Bouddhisme contemplatif Tch'an va fournir aux poètes et aux peintres une atmosphère méditative très particulière.

Ce qui est singulier, en revanche, c'est qu'en dehors du Bouddhisme la Chine des T'ang ne produisit pas de penseurs originaux. Les érudits se contentèrent de rééditer les classiques avec de nouveaux commentaires. La prose, au point de vue technique, fit des progrès, mais ce n'est que beaucoup plus tard que des philosophes s'en servirent pour exposer des idées nouvelles. La seule production en prose qui offre un réel intérêt à cette époque est la littérature des contes et nouvelles qui connut alors un grand succès.

Mais l'époque des T'ang est surtout celle des poètes. La poésie atteint à sa maturité et à sa perfection. Tout concourait d'ailleurs à la favoriser : plusieurs empereurs se firent les protecteurs des belles-lettres et de la musique ; les poètes pouvaient souvent mener en la capitale une existence princière. D'autre part, les examens qui ouvraient la porte aux carrières administratives comportaient des épreuves poétiques, de sorte que tous les jeunes

étudiants apprenaient à versifier. Enfin, et ceci était sans doute dû en partie à une plus grande prospérité matérielle, l'art poétique devient un divertissement répandu dans presque toutes les classes de la société ; et, en particulier, les courtisanes que fréquentaient les lettrés avec plus de liberté et moins de préjugés que jadis se devaient de savoir versifier elles-mêmes et de chanter les poèmes souvent composés pour elles. Aussi la production poétique de cette période fut-elle considérable. Naturellement, dans cette immense production, tout n'est pas d'égale valeur. Les thèmes sont à peu près les mêmes que ceux que les poètes des époques précédentes avaient inventés. Mais, chez les plus grands, et ceux-ci sont fort nombreux, les vieux pensers et les sentiments, même s'ils restent souvent assez conventionnels, sont exprimés avec un art très élaboré. Le travail des lettrés et des théoriciens de la longue période des Six Dynasties aboutit à un système prosodique très complet, mettant à la disposition des poètes T'ang toute une gamme de possibilités. Je ne puis ici entrer dans les détails. Il suffira de dire qu'à côté de ce qu'on appelle le « style antique », qui n'astreint le poème ni à un nombre déterminé de vers, ni à une métrique stricte, il se forma un « nouveau style » assujettissant au contraire la poésie à des règles sévères. Celles-ci constituaient naturellement des difficultés très sérieuses. Mais il faut ajouter qu'elles n'étaient pas toujours respectées de façon absolue.

Le grand siècle de la poésie fut le VIII^e. C'est le siècle illustré par l'empereur Hiuan-tsong qui, lui-même poète et musicien, fut le protecteur des lettres. Ce règne, qui devait s'achever par une tragédie sanglante, fut jusqu'en 755 une époque de paix intérieure. Les poètes qui assistèrent à la révolte de Ngan Lou-chan (755-756) et à ses conséquences ne purent que regretter avec nostalgie le temps où la brillante cour de Hiuan-tsong les accueillait avec tant de générosité. Mais si leur inspiration fut changée, elle ne fut pas interrompue, et de fort belles œuvres datent des années troublées de la guerre civile.

Les plus illustres poètes de ce temps sont Li Po (ou Li T'ai-po) et Tou Fou.

Né en 701, dans une famille qui vécut longtemps en Asie centrale, Li Po semble avoir mené dans sa jeunesse une vie assez agitée ; il a toujours professé une vive sympathie pour les spadassins. Passé l'âge de 25 ans, il mena une vie errante, à travers toute la Chine, fréquentant tous les milieux. Il finit par être présenté à l'empereur qui se prit d'amitié pour lui. Mais il ne resta que trois ans à la capitale, puis il reprit ses pérégrinations. Il mourut en 762. Li Po était d'un caractère fantasque ; il ne savait ni se soumettre aux contraintes sociales, ni se plier volontiers aux règles de la métrique. En bon taoïste, il se livre tout entier à la spontanéité de son tempérament ; sa philosophie consiste à jouir de la minute présente. Le plus souvent, son inspiration est centrée sur un vif sentiment de la vanité du monde, qui n'est pour lui qu'un jouet compliqué dont s'amuse les divinités. Tour à tour mélancolique ou joyeusement insouciant, il sait évoquer en quelques vers un paysage, une atmosphère, avec une grande sobriété de moyens. Voici, à titre d'exemple, un quatrain de Li Po :

*Devant mon lit, la lune jette une clarté étincelante ;
J'ai cru un instant que c'était la gelée blanche sur le sol.
Je lève la tête et contemple la lune brillante ;
Je baisse la tête et pense à mon pays.*

Non moins illustre que Li Po fut son ami Tou Fou. Celui-ci vécut de 712 à 770, sous trois règnes. Il assista à la brusque transition d'une époque de paix et de prospérité à une époque de troubles et d'insécurité. Alors que l'œuvre de Li Po date presque tout entière de l'époque encore heureuse de la dynastie, celle de Tou Fou reflète les événements dramatiques dont il fut le témoin. Né dans le Houpei actuel, d'une famille pauvre, il se distingua dès son jeune âge par des dons littéraires remarquables. Mais lorsque, à vingt-trois ans, il se présenta aux examens officiels,

il échoua. Il revint à la capitale une dizaine d'années plus tard, mais y mena une existence fort misérable. Sa position venait de s'améliorer lorsque la révolte éclata : il dut fuir et mena une vie errante au cours de laquelle il assista à de nombreux drames. Durant la dernière partie de sa vie, il fut réduit à chercher çà et là, dans diverses provinces, un emploi. Tou Fou est donc bien autre chose qu'un poète de cour. Ce n'est pas non plus un génie fantasque et léger comme Li Po. C'est un homme qui a été à l'école de la misère et de la souffrance, et ses épreuves ont marqué son œuvre. Il est un des poètes qui ont condamné avec le plus de véhémence la guerre et l'injustice sociale. Son expérience de la misère lui a appris à observer et à ressentir la souffrance d'autrui. Sa sympathie s'étend à tout ce qui vit sur cette terre et jusqu'aux plus humbles créatures, le criquet qui vient chanter sous son lit, les feuilles de l'oranger que la destinée oblige, en automne, à quitter la branche familière. Par ailleurs, aux rares époques heureuses de sa vie, il était capable de gaîté et d'humour. Car il possédait un fond de sagesse mi-confucéenne mi-taoïste, et, ayant connu de grandes épreuves, il savait accepter en souriant les petits tracassés : « Quand je me souviens », disait-il, « combien misérable j'étais entre les mains des brigands, je trouve doux d'être importuné par les cris de mes petits-enfants. »

Outre Li Po et Tou Fou, bien d'autres poètes illustrèrent le VIII^e siècle, en particulier ceux d'une école paysagiste dont le représentant le plus célèbre fut Wang Wei, type du lettré esthète, à la fois musicien, peintre et poète. On disait de lui que ses poèmes sont autant de peintures et ses peintures autant de poèmes. C'est lui qui aurait inauguré la peinture à l'encre de Chine qui ne laisse jouer que les noirs et les blancs : peinture à la fois impressionniste et pénétrée de contemplation métaphysique.

A la fin du VIII^e et du IX^e siècle, plusieurs poètes se préoccupèrent des malheurs de la population. Le plus célèbre fut Po Kiu-yi qui, dans une sorte de lettre-manifeste, déclarait que la littérature n'est pas un amusement, mais qu'elle doit avoir

pour but d'exprimer et de guider les sentiments, et de permettre au gouvernement de connaître les pensées du peuple ; de cette mission, disait-il, la littérature chinoise s'était écartée depuis le *Che king*. Tou Fou est l'exemple qu'il faut suivre. Pour Po Kiu-yi, les problèmes sociaux n'étaient pas l'affaire d'un vague paternalisme sentimental ; il tenait à atteindre, il atteignit les classes laborieuses.

Ce trop court aperçu ne peut malheureusement donner qu'une idée imparfaite de l'extraordinaire richesse de cette époque exceptionnelle.

Je voudrais, pour conclure, attirer l'attention sur la valeur profondément humaine de ces poètes chinois, encore bien mal connus en Europe. Mal connus parce que les traductions sont encore trop rares, surtout les bonnes traductions. Le jour où une anthologie vraiment parlante de la poésie chinoise sera mise à la disposition d'un public élargi, celui-ci se rendra enfin compte que la Chine a mieux à nous offrir que mièvrerie et conformisme dans les chefs-d'œuvre de sa poésie.

BIBLIOGRAPHIE

- Lo Ta-kang, *Cent quatrains des T'ang*, Paris-Neuchâtel, 1947.
 LIU Kin-ling, *Wang Wei le poète*, Paris, 1941.
 A. WALEY, *Chinese Poems*, Londres, 1946.
 —, *The Life and Times of Po Chü-i*, Londres, 1949.
 —, *The Poetry and Career of Li Po*, Londres, 1950.
 W. HUNG, *Tu Fu, China's Greatest Poet*, 2 vol., Cambridge, Mass., 1952.
 E. D. EDWARDS, *Chinese Prose Literature of the T'ang Period*, 2 vol., Londres, 1937-1938.

UN ROMAN DES YUAN : « LES TROIS ROYAUMES »

par Robert RUHLMANN

Entre autres chefs-d'œuvre littéraires, le siècle des Yuan a vu naître les deux premiers romans chinois, ceux qui aujourd'hui encore restent les plus populaires : le *San-kouo tche*, « roman

des Trois Royaumes », et le *Chouei-hou tchouan*, « roman des Bords de l'Eau ».

Ni pour l'un ni pour l'autre, il ne s'agit d'une véritable création à laquelle on pourrait assigner une date et un auteur : ces deux naissances ont été précédées et préparées par une longue tradition orale. Pendant plusieurs générations, sous les Song et les Yuan, les conteurs des grandes villes — la corporation des *kiang-che* en particulier, qui se spécialisait dans les récits historiques — ont exploité un répertoire où figurent surtout les guerres des Trois Royaumes et les aventures des hors-la-loi du ^{xiii}^e siècle. Ce répertoire n'était pas, à l'origine, écrit : les conteurs récitaient et chantaient de mémoire, s'aidant seulement de *libretti* résumés, les *houa-pen*. C'est au ^{xiv}^e siècle que des hommes de lettres fixent par écrit ces récits parfois hétérogènes, qu'ils organisent en deux cycles romanesques. Les siècles suivants vont certes transformer encore bien profondément ces textes : tantôt ajoutant, tantôt retranchant, et les tirant de ça de là au gré des attitudes morales et politiques ou des goûts littéraires. Mais nous possédons des textes du ^{xiv}^e siècle, antérieurs à ces transformations.

Le sujet des « Trois Royaumes », c'est la guerre civile qui divisa la Chine pendant près d'un siècle (de 168 à 265 de notre ère) après le déclin et l'écroulement de l'Empire des Han. Deux historiens en avaient noté les événements : Tch'en Cheou au ⁱⁱⁱ^e siècle, avec beaucoup d'exactitude, et P'ei Song-tche au début du ^v^e siècle, avec une débauche de détails romanesques et parfois merveilleux. Notre roman hérite de tout cela, et de tout ce que l'imagination populaire a brodé, dans cet intervalle de plusieurs siècles, sur ce canevas.

Sur un fond de batailles sanglantes, de villes en flammes, de récoltes dévastées, de populations entières entraînées dans de douloureux exodes, d'intrigues de cour et de révoltes paysannes, se détachent avec un relief puissant quelques héros épiques.

D'abord Lieou Pei, le prétendant malheureux, modèle (trop

modèle) de toutes les vertus confucéennes ; rejeton oublié des Han, il connaît d'humbles débuts, vivant pauvrement avec sa mère de la vente de sandales de paille qu'ils tressent eux-mêmes. Mais de là il s'élève peu à peu jusqu'au trône, ou plutôt il y est élevé par son courage et ses mérites, sa sollicitude pour son peuple déraciné, le dévouement inspiré à ses fidèles par la noblesse de sa cause.

De ces derniers, les deux plus hauts en couleur sont ses frères jurés Kouan Yu et Tchang Fei : « Nous ne sommes pas nés le même jour, mais nous voulons périr ensemble ! Une vie, trois vies ! Une mort, trois morts ! » Tel est le serment qu'ils se prêtent dans le fameux Verger des Pêcheurs en fleurs.

Tchang Fei est un combattant héroïque, qui un jour, pour protéger la retraite, défend seul un pont contre toute l'armée ennemie. Mais, rude et brouillon, il est aussi difficile à vivre pour ses amis que terrible pour l'ennemi : ses colères folles, les querelles déraisonnables qu'il cherche à chacun, sont l'un des éléments comiques du roman.

Kouan Yu a autant de bravoure que lui, mais plus de sang-froid. Sa grande vertu est une loyauté à toute épreuve. Séparé de son chef et frère Lieou Pei pendant des années par les hasards de la guerre, prisonnier tout ce temps du traître Ts'ao Ts'ao qui cherche à le gagner à sa cause, il résiste à toutes les tentations : ni l'or ni les honneurs ne lui font oublier sa foi, et quand le traître le loge dans la même chambre que les deux dames épouses de Lieou Pei que ce dernier avait confiées à sa garde, notre héros préfère passer la nuit dehors, « la bougie au poing jusqu'à l'aurore », lisant les Annales de Confucius.

Un autre des fidèles de Lieou Pei est le preux baron Tchao Yun, qui dans une bataille sauve le fils de son maître, un nourrisson de quelques mois, en le cachant sous sa cuirasse et en combattant ainsi, des heures durant, des milliers d'ennemis. Il a d'abord longuement insisté pour donner son cheval à la Dame Mi, mère de l'enfant royal, mais celle-ci pour les sauver tous deux a pris

le parti de se donner la mort en se jetant dans un puits.

Mais le soutien le plus précieux de Lieou Pei est assurément son conseiller Tchou-ko Leang, magicien, astrologue, stratège, inventeur des « bœufs de bois » et des « chevaux roulants » — machines poliorcétiques —, des colonies de soldats-laboureurs et de mille autres tours ; capable de percer à jour toutes les ruses adverses, de tendre les pièges les plus subtils et les plus impossibles à éventer, et, au moyen d'une messe noire, de faire tourner le vent pour pousser des brûlots contre la flotte ennemie ; auteur enfin du fameux stratagème de la Place Vide, qui vaut d'être raconté en détail : surpris dans une ville presque sans garnison par une immense armée ennemie, il fait ouvrir toutes grandes les portes de la ville et, monté sur la muraille, se met à boire et à jouer paisiblement du luth ; l'ennemi arrive bientôt et, frappé de son calme — la perfection limpide de son jeu révélant un cœur sans peur et sans souci —, soupçonne un piège et se retire sans chercher à entrer dans la place.

En face de ce camp des Bons, les Méchants sont les deux autres royaumes, et en particulier le maire du palais Ts'ao Ts'ao, représenté comme un homme cruel et ambitieux : il rêve d'usurper le trône, tyrannise le dernier empereur des Han, l'humilie de toutes les manières, et massacre finalement sous ses yeux sa femme, ses fils et ses meilleurs serviteurs. Sans cesse se forment contre lui des conjurations qu'il doit étouffer dans le sang. Son armée est immense : un million d'hommes. Mais elle est régulièrement battue par des adversaires plus faibles, et chaque fois Ts'ao Ts'ao échappe à grand-peine à la mort. Lui, le maître fourbe, il tombe dans tous les panneaux qu'on lui tend, suspectant par exemple ses amiraux de trahison et leur faisant couper la tête sur une fausse lettre, œuvre d'un astucieux ennemi. La veille de l'incendie de sa flotte, qu'il est bien loin d'appréhender, il donne à bord un festin d'un luxe inouï, accompagné de musique et de joutes, et énumère devant ses capitaines toutes ses victoires passées ; mais soudain passe un vol de corbeaux poussant leurs cris funèbres.

Et le lendemain survient le désastre dont il ne sauvera, avec lui-même, qu'une poignée d'hommes.

Le destin parle une seconde fois, quand Ts'ao Ts'ao bâtit dans la capitale des Han un palais qu'il veut d'une somptuosité sans précédent. Dans sa démesure, il décide de faire abattre un arbre séculaire, emblème des Han, qui s'élève sur l'emplacement du futur palais ; mais les haches volent en éclats sans pouvoir entamer l'écorce sacrée, et Ts'ao Ts'ao meurt dans la fièvre et dans des visions d'angoisse.

Notre roman tient à rendre odieux Ts'ao Ts'ao dès ses débuts, et le montre massacrant son parent Lu Po-chō avec tous les siens, par suite d'un simple malentendu : reçu à dîner, il a entendu deux hommes aiguiser des couteaux dans la cuisine et dire : « Lions-le d'abord, nous l'égorgerons ensuite ! » Ils ne parlaient que d'un porc. Mais, dit Ts'ao Ts'ao pour se justifier de son crime, « j'aime mieux faire souffrir le monde entier que de risquer que le monde me fasse souffrir ».

Pourquoi avoir noirci et rapetissé à plaisir ce personnage, et aussi son rival Souen K'iu'an, et le jeune et romantique Tcheou Yu ? Pourquoi avoir tant idéalisé Lieou Pei et ses partisans ?

D'abord, la nature même du roman veut qu'il prenne parti là où l'histoire, objective et froide, distribue impartialement éloge et blâme aux trois camps. Mais surtout, héritant des conteurs et des auteurs de théâtre qui l'ont inspiré, le roman adopte tout naturellement l'outrance qui tenait à leur optique particulière, à leur public, aux lois mêmes du genre oral. La même origine explique les fréquentes interventions du merveilleux : les apparitions de dragons pour protéger un prince, les songes où les morts visitent les vivants pour les sauver d'un danger imminent ou pour crier vengeance. Tout se passe aux frontières indécises qui joignent à l'Histoire la Légende : chacun des héros, bons ou méchants, est une incarnation, et en puissance un Type, de telle vertu ou de tel vice, chaque situation est un Schème symbolique et exemplaire, pareils aux types

et aux schèmes que Granet dégageait naguère du Livre de l'Histoire (*Chou king*) et d'autres livres canoniques. Lieou Pei est le Bon Prince, Tchou-ko Leang le Bon Ministre, Tchang Fei le Génie de l'Impétuosité, Ts'ao Ts'ao celui de la Rébellion ; de même pour les personnages secondaires. Et ce n'est pas par hasard que l'un des sommets du récit est l'apothéose de Kouan Yu, qui en mourant devient dieu de la valeur militaire. Ce roman historique est en réalité un roman mythologique.

Et cette mythologie nourrit et soutient une morale, une pédagogie même, dans la mesure où, depuis des siècles, d'innombrables Chinois y ont puisé (et peut-être y puisent encore...) des modèles de comportement, y trouvant l'attitude à prendre, le geste à faire, la parole à dire — ou à éviter — dans chacune des grandes circonstances de leur vie : tout comme les Lettrés conformaient leur conduite à celles des figures légendaires de la littérature confucéenne.

Le récit est attachant à plus d'un titre encore : l'action progresse à une allure vive et coupée de péripéties inattendues — à la fin des chapitres en particulier, pour mieux piquer la curiosité du lecteur ou de l'auditeur — ; le dialogue, plein de relief et de couleur, et toujours caractéristique de l'âge, du sexe, de la situation des interlocuteurs, s'amplifie jusqu'aux développements oratoires dans les conseils d'État et descend aux injures « homériques » sur le champ de bataille. Le style de la narration est vivant, aussi habile à décrire l'action qu'à peindre le sentiment, aussi à son aise pour rendre l'atmosphère étouffante des intrigues du sérail que l'idéalisme des grandes abnégations.

Chanson de geste, roman courtois, roman policier, ode, élogie, épopée, comédie et tragédie, psychanalyse, philosophie politique et philosophie de l'histoire, il y a de tout cela dans les romans et les pièces de théâtre des « Trois Royaumes », qui ont sans doute autant contribué que les Treize Classiques à l'éducation du peuple chinois.

BIBLIOGRAPHIE

Traductions du roman des Trois Royaumes :

Théodore PAVIE, *Histoire des Trois Royaumes*, 2 vol., Paris, 1845-51 (trad. partielle).

C.H. BREWITT-TAYLOR, *San Kuo or the Romance of the Three Kingdoms*, Changhai, 1925 (trad. intégrale).

F. KUHN, *Die Drei Reiche*, Weimar, 1952 (trad. partielle).

Voir aussi :

OU ITAI, *Essai critique et bibliographique sur le roman chinois*, Paris, 1933.

J. L. BISHOP, *The Colloquial Short Story in China*, Cambridge, Mass., 1956.

UN ROMAN DES MING :
« LES BORDS DE L'EAU »

par Robert RUHLMANN

L'époque des Ming est l'âge d'or du roman et de la nouvelle. Le public ne se contente plus d'écouter les conteurs dans la rue ou au marché. Il désire lire à la maison ses livres favoris. Et désormais des écrivains fixent par écrit, en langue vulgaire aussi bien qu'en langue littéraire, le répertoire des conteurs.

La variété des sujets est extrême : romans de voyages, d'aventures, de guerre, d'amour, de fantômes, de métamorphoses, où se mêlent souvent les épisodes réalistes, sentimentaux et surnaturels. Toutes ces œuvres ont un point commun : l'art consommé avec lequel elles captivent la curiosité et l'attention du lecteur. D'une rapidité foudroyante dans l'action, le récit s'attarde quand il faut peindre les sentiments d'un héros auquel le public s'intéresse ; et le dialogue, toujours vivant et naturel, déborde de détails caractéristiques. On sent que le temps n'est pas loin encore du roman oral : le conteur lent ou plat n'aurait guère trouvé d'auditeurs.

Qui chercherait à dire un mot de chacun des romans Ming ne donnerait qu'un sec catalogue. Mieux vaut en choisir un, le

Chouei-hou tchouan, « roman des Bords de l'Eau », qui est le meilleur de tous avec celui des Trois Royaumes. Sa première version est Yuan, mais les versions Ming sont plus riches.

Le sujet de ce roman, c'est l'histoire d'une bande de brigands (ils sont cent huit) établis sur le mont Leang, au cœur de tout un labyrinthe de lacs et de marais accessibles aux seuls initiés et qui, pendant des années, défient des armées entières lancées pour les réduire. Il y a là un fond de réalité : le chef de bande, Song Kiang, et plusieurs de ses hommes, sont connus de l'histoire ; leurs exploits se placent au début du XII^e siècle. L'histoire atteste aussi que le grand marais de 800 *li* de tour (300 ou 400 km.), dont il ne reste plus trace aujourd'hui, a existé pendant un siècle et demi, entre deux vagabondages du Fleuve Jaune (du X^e au XII^e siècle).

Sur un canevas historique, l'imagination des conteurs a brodé mille péripéties : poursuites, batailles, sièges, querelles, intrigues... Tantôt un greffier complice prévient d'avance les brigands de la rafle préparée contre eux. Tantôt un coup manque et des brigands tombent entre les mains de la justice ; ils sont condamnés à mort, le jour de leur exécution arrive, voici la place de Grève noire de monde, ils montent déjà à l'échafaud — et tout à coup leurs compagnons arrivent, renversent tout et les sauvent. Ici, un malentendu amène un prisonnier à tenter son évasion une nuit trop tôt, quand personne n'est là pour l'aider. Là, la bande capture de grands personnages en voyage, pour quelques heures seulement, le temps d'enfiler leurs robes et insignes officiels et de se faire ouvrir les portes d'une ville. Des traîtres cachent des objets volés dans les effets d'un innocent, puis le dénoncent. Des tireurs d'élite coupent un nœud d'un coup de flèche, d'autres saisissent en plein vol la flèche destinée à les tuer.

On arrive dans une auberge, en plein bois, on y boit du vin soporifique et on ne se réveille pas, car on a été dans l'intervalle haché menu comme chair à pâté pour être vendu en raviolis. Et les sorciers des deux camps, sans parler des tapis magiques,

déchaînent, dans les combats, des ouragans, des brouillards, ou des pluies de serpents venimeux...

L'un des plus beaux coups de la bande est, au chapitre 15, la razzia des « cadeaux d'anniversaire », c'est-à-dire d'un lot d'or, d'argent et de pierres précieuses envoyé par le vice-roi de la capitale du Nord à son beau-père le Premier Ministre, à la capitale de l'Est, pour son anniversaire. Le convoi de l'année précédente, bien escorté de soldats, ayant été pillé en route, le vice-roi décide cette fois de déguiser onze soldats en porteurs de pacotille et de leur faire faire cette route d'un mois à pied, pensant que les brigands ne s'intéresseront pas à une cargaison d'aussi piètre allure. Mais à mi-chemin, fatigués du long chemin et des côtes raides, altérés par le soleil de plomb de la fin de juin, sans le moindre nuage au ciel, les porteurs rencontrent sous un bosquet sept marchands de jujubes achetant à boire à un marchand de vin. La tentation est trop forte : mais le vin qu'ils achètent, eux, est soporifique, et les innocents marchands de jujubes profitent de leur sommeil pour ramasser vivement le butin et le porter sur le mont Leang.

Les héros des *Bords de l'Eau* sont donc bien malhonnêtes ? Au contraire. Ils sont les champions du droit et de la justice, les défenseurs de la veuve et de l'orphelin, car ils combattent un gouvernement corrompu et des fonctionnaires oppresseurs. L'or et les bijoux des « convois d'anniversaire », ce sont les pay-sans et les pêcheurs qui les ont gagnés à la sueur de leur front, et qu'ils voient ensuite passer sur les routes. En pressurant le peuple pour nourrir le luxueux gaspillage de la cour et fournir à l'ennemi extérieur son tribut annuel, le pouvoir garde-t-il toute sa justification morale ? La révolte, le brigandage où il accule le peuple sont, dans l'optique de notre roman, ralliement à l'autorité désormais légitime, celle du chef des bandits, Song Kiang, surnommé « La Pluie Opportune ». Cette thèse, assez proche de certaines idées chinoises antiques, est parfois soutenue par Song Kiang lui-même dans ses harangues. Mais notre roman

aime mieux la montrer en action. Voilà pourquoi ses premières pages content l'histoire de Kao K'ieou.

Kao K'ieou, c'est-à-dire « Kao le Ballon », deviendra ministre parce qu'il joue bien au football. Sa jeunesse est fort dissipée. Condamné à la bastonnade, interdit de séjour, il revient à la capitale après quelques années à la faveur d'une amnistie, mais personne ne veut de lui : on se l'envoie de maison en maison avec de belles lettres de recommandation. Pourtant un hasard heureux (pour lui) le met en présence du prince Touan, qui remarque son habileté au football, le prend immédiatement comme valet de pied, et en fait bientôt son confident favori. Et comme le prince Touan, par un autre hasard, devient empereur quelques mois plus tard, Kao le Ballon est nommé ministre. Il en profite aussitôt pour assouvir de vieilles rancunes, et sa carrière ne sera qu'une longue suite d'intrigues et d'abus.

Le ton de ces épisodes pleins de saveur n'est ni indigné, ni amer. Le romancier ne brandit à aucun moment le fouet de la satire ; il peint au naturel et avec naturel — l'impression n'en est que plus efficace — une cour et un souverain frivoles, leurs jeux, leurs somptueux costumes et leur passion pour les objets d'art. Cet empereur, Houei-tsong des Song, fut l'un des meilleurs peintres et calligraphes de la Chine ; mais un beau pinceau suffit-il à gouverner l'Empire ? Quel respect pour la loi peut-on attendre du peuple si ses modèles naturels, l'empereur et son entourage, donnent l'exemple du mépris de cette loi et des vertus traditionnelles ? Telle est la morale de ce portrait, morale presque confucéenne, mais qui s'exprime dans un récit animé, souriant et plein d'une sorte de sympathie humaine pour Kao K'ieou lui-même. Un bon roman ne doit-il pas nous intéresser à tous ses personnages ?

Celui-ci peint la vie des bons et celle des méchants avec la même objectivité. L'auteur ne juge personne. Il laisse parler les faits. Et ces bandits de grands chemins ne sont pas de petits saints. Beuveries et rixes sont leur pain quotidien, et ils ajoutent

parfois la trahison à la brutalité. Mais ils ne sont devenus brigands qu'à leur corps défendant, contraints par d'injustes traitements, et pour échapper à un sort pire encore.

Voyez par exemple Lin Tch'ong, instructeur de la Garde, et par conséquent subordonné direct de Kao le Ballon. Le fils du Ballon convoite la femme de cet officier, qu'il a aperçue un jour dans un temple et qui est très belle. Il n'hésite pas à attirer l'officier dans un piège, à l'accuser d'avoir voulu tuer son père, le tout-puissant favori, et le fait condamner ainsi à la déportation ou plutôt à mort, puisque les deux geôliers qui l'emmènent au bagne ont la mission secrète de le tuer au coin d'un bois. Le malheureux n'est sauvé que par une chance miraculeuse, et rejoint bien entendu les hors-la-loi du mont Leang.

Lou Ta, lui, a dans la rue pris la défense d'une jeune fille et de son vieux père contre leur patron, un brutal boucher. Il tue le boucher d'un coup de poing un peu trop vigoureux et doit alors prendre le maquis, mais il a d'abord en chemin quelques aventures extraordinaires : il scandalise un monastère bouddhique, où on lui a donné asile et tonsure, en s'enivrant et en mangeant du chien cuit, contre la règle, en plein dortoir des moines, forçant même ses voisins à manger aussi de cette viande. Chassé après cet éclat, il sauve une jeune fille d'un mariage forcé en se glissant à sa place dans le lit nuptial, toutes lumières éteintes : quand le brutal qui la forçait au mariage entre tout content et complètement ivre et s'approche du lit à tâtons, ses mains rencontrent une poitrine velue et deux gros biceps qui font aussitôt pleuvoir sur lui une grêle de coups. Un autre jour, Lou Ta devenu jardinier de monastère établit son autorité et effraie les pillards en jetant dans la fosse à purin deux mauvais garçons qui l'avaient saisi par surprise pour l'y précipiter lui-même.

Cent six autres expériences personnelles, où le pathétique et le comique se mêlent comme dans la vie même, concourent à caractériser la bande des hors-la-loi du mont Leang. La seconde partie du roman est moins réussie : elle décrit le ralliement (historique)

de la bande de Song Kiang et ses combats au service de l'empereur, contre les ennemis du trône. Des rancunes tenaces subsistent entre eux : Kao le Ballon et ses séides arrivent à « liquider » traîtreusement ceux qui ne tombent pas au combat.

Il y aurait encore mille choses à dire sur le roman des *Bords de l'Eau*. La meilleure conclusion consiste sans doute à résumer l'épisode du combat de Wou Song contre le tigre, au chap. 22, qui mériterait d'être traduit mot à mot. Complètement ivre, Wou Song s'est aventuré dans les bois sans prendre au sérieux les affiches qui au bord de la route avertissent les voyageurs de la présence d'un tigre meurtrier. Il va s'endormir sur un rocher, quand soudain le tigre apparaît devant lui. Il a juste le temps de se laisser rouler au bas de son rocher et d'esquiver le bond du tigre, qui tombe un peu trop loin et d'un coup de reins lance ses pattes de derrière contre Wou Song qui instinctivement esquivé encore. Surpris, le tigre balaie l'air derrière lui d'un moulinet de sa queue, aussi raide et redoutable qu'une barre de fer, et de nouveau Wou Song par miracle n'est pas touché. Ici le texte remarque avec saveur que ce tigre avait déjà tué quarante hommes grâce à ces trois coups terribles auxquels jusque-là personne n'avait su échapper. Voyant qu'il a manqué Wou Song, le tigre surpris se trouve privé de la moitié de ses moyens. Wou Song veut le frapper de son bâton, qu'il brise maladroitement contre un arbre. Le tigre bondit de nouveau, mais Wou Song trouve le temps de reculer assez loin pour voir le tigre atterrir juste devant lui. Avec la rapidité de l'éclair, il saisit à pleines mains la peau du crâne du tigre, le plaque et le maintient à terre. Le tigre se débat en vain, et ses pattes de devant qui grattent furieusement la terre y creusent un trou profond, où Wou Song enfouit le museau qui halète. Le maintenant alors d'une seule main, il lui martèle le crâne de coups de poing. Après soixante ou soixante-dix coups, le tigre ne se débat plus que faiblement et le sang lui gicle des yeux, du nez, de la gueule. C'est la victoire.

Et voici l'épisode comique : à peine hors de danger, Wou Song

épuisé voit venir à lui deux autres tigres et croit s'évanouir de frayeur. Ce n'étaient pourtant que deux chasseurs, aussi terrifiés que lui, qui s'étaient vêtus de peaux de tigres. Tableau.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Traductions intégrales :

Pearl BUCK, *All Men are Brothers*, 2 vol., New York, 1933 ; rééd., 1957.
J.H. JACKSON, *Water Margin*, 2 vol., Changhai, 1937.

Traductions partielles :

PANKING, *Les chevaliers chinois*, Pékin, 1922.
F. KUHN, *Die Räuber vom Liang-schan Moor*, Leipzig, 1934.

Voir aussi les études suivantes :

OU ITAI, *Essai critique et bibliographique sur le roman chinois*, Paris, 1933.
Richard G. IRWIN, *The Evolution of a Chinese Novel*, Harvard, 1953.
Paul DEMIÉVILLE, « Au bord de l'eau », *T'oung Pao*, XLIV, Leiden, 1956.

UN ROMAN DES TS'ING : LE « HONG-LEOU-MONG »

par Robert RUHLMANN

Le chef-d'œuvre du roman chinois, composé au XVIII^e siècle, a porté plusieurs noms, en particulier *Che-l'eou ki*, *Les Mémoires d'une Pierre*, et *Kin-ling che-eul tch'ai*, *Les Douze Beautés de la capitale* ; mais il est surtout connu sous le titre, difficile à traduire, de *Hong-leou-mong*, *Rêve au Pavillon Rouge* ou *Rêve au gynécée* : les mots *hong leou* « étage (peint en) rouge » désignent dans la littérature chinoise les appartements des jeunes filles dans une maison riche, et évoquent automatiquement dans l'esprit du lecteur la fortune et l'amour.

Il existe de ce texte plusieurs versions différentes, manuscrites et imprimées. Aucune n'est signée, mais on attribue généralement les 80 premiers chapitres à Ts'ao Tchan (Ts'ao Siue-k'in), les 40 derniers à Kao Ngo (Kao Lan-chou).

Ce roman est tout un monde dont certains aspects restent encore mystérieux. Donner même une faible idée de sa richesse psychologique et de son extraordinaire poésie, est une entreprise bien difficile.

Le sujet, d'abord. Imaginez une famille noble, vivant dans une des somptueuses résidences de la capitale, vrai palais de féerie entouré d'un jardin des Mille et une Nuits. Sur cette maison règne une vieille dame que nous voudrions appeler la Matriarche si ce mot existait, pour donner une idée du respect qui l'entoure et de l'autorité qu'elle exerce sur tout un clan d'enfants, de petits-enfants et de domestiques. Autour d'elle, un gracieux essaim d'adolescentes : ses petites-filles et petites-nièces et leurs caméristes, toutes belles comme le jour et aussi romanesques que belles. Parmi ces jeunes filles en fleur grandit un garçon de leur âge, leur cousin Pao-yu, beau et romanesque lui aussi, fantasque, instable, un peu fou, mais dont la spontanéité et la délicatesse de cœur attirent la sympathie de tous. Sa grand-mère l'adore et lui passe tous ses caprices ; cousines, caméristes et servantes l'entourent d'une affection taquine, mais sincère et dévouée. Nul ne s'oppose à son penchant pour la poésie et les romans, qu'il dévore. Tout conspire à lui assurer, comme à ses cousines, une vie abritée et heureuse, dans l'ignorance du monde extérieur et du malheur des hommes. Né pour aimer et environné de si aimables objets, Pao-yu s'éveille à l'amour qui lui apporte ses félicités et ses tourments.

Cependant les années passent et sous nos yeux se déroule la trame variée des travaux et des jours, des fêtes, des deuils et des menus événements quotidiens. Les grandes personnes ont leurs soucis, leurs ambitions, leurs jalousies, leurs procès, leurs carrières administratives. Pour les jeunes gens la première neige, la fête de la lune, la floraison des chrysanthèmes, chaque saison sont l'occasion de boire ensemble et de se livrer à des joutes poétiques. A ces exercices littéraires, le goût s'affine, et l'auteur du roman, par la bouche de ses jeunes héros, nous donne quelques

guirlandes de jolis vers et de remarquables appréciations critiques sur la poésie chinoise classique. A le lire, nous apprenons aussi un peu de l'art de dessiner un jardin chinois à la belle époque, avec rivières, ponts, rocailles, pavillons, et leurs inscriptions. Tout un jardin est en effet créé à l'occasion de la courte visite que vient rendre à ses parents la sœur de Pao-yu devenue épouse impériale de second rang.

Une foule d'épisodes mineurs remplissent encore les cent vingt chapitres : les cadeaux qu'on se fait aux anniversaires, les menues querelles, les maladies, la chasse aux papillons, les visites d'une vieille paysanne avec ses récits d'une savoureuse familiarité ; tout cela campe peu à peu devant le lecteur une galerie de personnages pleins de vie et de relief, une Comédie Humaine chinoise.

Le tableau s'assombrit à mesure que le récit progresse. Une intrigue amoureuse de l'oncle de Pao-yu se termine tragiquement par la mort de sa maîtresse, une vengeance de sa femme. Une autre idylle, innocente, aboutit à un suicide qu'a provoqué un stupide malentendu. Des deuils imprévus prennent figure d'avertissements du destin, précédant une catastrophe imminente. Et si la jeune génération garde toute notre sympathie, nous en venons peu à peu à voir dans leurs aînés des héritiers qui dégénèrent et sur qui pèse la menace vague d'un châtement. A force de dépenser sans compter le patrimoine de leurs aïeux, ces riches oisifs appellent la ruine. « La façade tient encore debout, mais la bourse est presque vide. » Cette vie n'est qu'un rêve. Et un cruel réveil se prépare.

Mais revenons à notre jeune héros. Pao-yu a grandi et est amoureux fou. Mais de qui ? Deux de ces cousines se partagent son cœur, et combien différentes l'une de l'autre ! Pao-tch'ai est bien portante, bien élevée, gaie et optimiste. Elle prend les choses comme elles viennent, avec une philosophie souriante relevée d'humour. Tai-yu, la jeune orpheline, qui mourra phthisique prématurément, est nerveuse, inquiète, volontiers mélancolique. La moindre contrariété blesse profondément sa sensibilité mala-

dive et jalouse. Pao-tch'ai est populaire ; son affabilité envers tous, son humeur égale et son tempérament sociable et serviable attirent l'amitié. Tai-yu préfère la solitude ; sa fierté ombrageuse décourage la sympathie et sa tristesse l'isole des groupes joyeux. Aussi divinement belles l'une que l'autre, du reste, chacune en son genre, elles ont un égal talent poétique ; Pao-tch'ai est plus classique, Tai-yu plus romantique.

Le jeune homme trouve chez celle-là le sourire et la chaleur rassurante d'un amour confiant, constant, loyal, et pour ainsi dire à l'échelle humaine ; mais en l'autre il reconnaît, malgré bouderies et querelles, une âme sœur dont il comprend instinctivement toutes les larmes, qui partage son rêve, ses inquiétudes infinies, son « vague des passions ». Jalouse, elle dépérit loin de lui et le fait souffrir quand il lui revient. Pourtant il lui revient toujours, lié par une affinité mystérieuse symbolisée par le morceau de jade qu'à sa naissance il tenait miraculeusement en sa bouche, qui reste son talisman et dont la perte donnera le signal des catastrophes. Cette affinité rend d'autant plus douloureuse la tragédie qui finalement interrompt leurs amours : le mariage du jeune homme. Trompé par ses parents, qui se figurent vouloir son bien, il épouse Pao-tch'ai en croyant épouser Tai-yu. Il ne reconnaît son erreur qu'à l'entrée de la chambre nuptiale, et tombe alors dans une stupeur muette voisine de la folie et dont il ne sortira plus. Tai-yu, de son côté, retenue au lit par la consomption, a entendu annoncer le mariage et se croit oubliée ; elle s'abandonne à son mal et, après avoir brûlé tous ses poèmes, elle meurt presque seule, le jour même du mariage, tandis que la musique de la fête lui parvient de l'autre bout du parc.

Autre coup du destin, la maison perd la faveur impériale ; l'oncle de Pao-yu, victime d'une intrigue politique, est accusé de haute trahison, ses biens sont confisqués et la Matriarche meurt de désespoir. Les jours sombres succèdent aux beaux jours ; et plusieurs morts, suicides et disparitions éclaircissent encore les rangs d'une famille naguère privilégiée.

Ce récit est en grande partie autobiographique. Ts'ao Siue-k'in a créé Pao-yu à son image et à sa ressemblance : comme son héros, il a vécu ses années de jeunesse au sein d'une famille riche et considérée, dont la ruine progressive l'a ensuite jeté dans la solitude et la misère. Sa seule consolation désormais, avec le vin et quelques amis fidèles, c'est la recherche du temps perdu, la composition patiente et passionnée du roman qui ressuscitait dans les moindres détails sa vie antérieure, l'embellissant encore et entremêlant, à ce qui était vraiment arrivé, tout ce qui aurait pu arriver si le destin était poète, et si quelques beaux rêves se réalisaient quelquefois.

Le résultat est un miracle littéraire qui a fait pleurer des générations de jeunes Chinois et de jeunes Chinoises. On n'en quitte jamais la lecture sans regret et l'on y découvre de nouvelles beautés à chaque nouvelle lecture. Quel est le secret de l'auteur, ou des auteurs ?

D'abord, une fidélité scrupuleuse dans la description et dans le dialogue : rien de conventionnel, rien de forcé, rien d'invraisemblable. Palais et jardins, robes et bijoux, menus et programmes sont reconstitués avec une exactitude toute archéologique, celle de l'archéologie qui vivifie. Celle aussi du témoin qui se souvient. Dans ce « rêve », les historiens et les sociologues d'aujourd'hui trouvent une mine de documents sur la vie économique, sociale et politique de la Chine au début du XVIII^e siècle. Succès méritoire : quatre cents personnages divers, courtisans ou villageois, magistrats, marchands ou domestiques, agissent et parlent comme le veulent leur origine sociale, leur sexe, leur âge, leur situation, et chacun d'eux exprime encore un tempérament individuel, campe une personnalité caractéristique. Les scènes d'amour, pierre d'achoppement de bien des romans chinois antérieurs, pour ne pas parler des littératures d'autres pays, sont ici des merveilles de naturel et de sensibilité.

Le style est élégant mais simple, toujours approprié aux sujets, changeant de ton quand il le faut, et remarquable par son sens de

la demi-teinte. A côté des choses dites, que de choses sont simplement suggérées !

Maître de cet instrument raffiné, Ts'ao Siue-k'in devance les découvertes de la psychologie moderne. A touches ailées, il évoque des sensations et des sentiments dont les pédants plus tard découvriront pesamment la théorie.

Mais on imagine le désespoir du traducteur qui s'attaque à ces nuances subtiles, à ces efflorescences de symboles !

Si Ts'ao Siue-k'in attire par l'exactitude de son observation et par l'art de son écriture, il retient par la sympathie humaine qu'on perçoit immédiatement et dont vibre le récit tout entier. Comme le Hugo des *Misérables*, il a donné son cœur à ceux qui souffrent : aux amants malheureux, nous l'avons vu, mais aussi à toutes les victimes du sort et de la société : paysans, esclaves, ceux qui peinent toute leur vie et crèvent de faim, ceux qu'écrasent le système féodal et les abus administratifs, les égoïsmes et les préjugés. La sociologie de Ts'ao Siue-k'in est passionnée, sa Comédie Humaine est un cri de justice, un réquisitoire implicite contre le désordre établi.

Cette sympathie pour les humbles est profonde et contagieuse. L'auteur lui-même est devenu l'un d'eux. Il les peint à la lumière de la seconde moitié de sa vie. Il rejoint aussi une veine traditionnelle de la poésie chinoise. La vieille fermière en visite qui décrit à notre jeunesse dorée la dure vie des champs retrouve sans effort les accents des voisins rustiques de T'ao Yuan-ming et des pauvres soldats de Tou Fou.

La société est cruelle, mais aucun individu n'apparaît odieux, même le séducteur et l'empoisonneuse, même le meurtrier bien apparenté qui bénéficie d'un non-lieu, et son juge indulgent qui s'assure ainsi une brillante promotion. L'auteur ne moralise pas. Il ne reproche pas leurs vices et leurs crimes aux aristocrates « décadents » que sont les parents de Pao-yu et de ses jeunes cousines : leurs fautes tragiques, tôt ou tard punies, sont pour lui l'œuvre d'un Destin mystérieux ; estompées dans une vague

auréole, trace d'une sorte d'éternelle jeunesse des héros, elles nous font moins détester qu'aimer et plaindre ces hommes de chutes et de grâce.

Là est le génie *poétique* de Ts'ao Siue-k'in, plus que dans les vers dont il parsème son récit. Par delà notre monde d'apparences, il révèle ou suggère une autre vérité, un autre univers : voyez, en particulier, la mise en scène du songe de Pao-yu jeune, et le « Prolog im Himmel » avec sa pré-histoire de la Pierre divine qui sera le jade, talisman de Pao-yu. De ces deux mondes, le quotidien et le magique, où est le rêve ? où est la réalité ? « Suis-je Tchouang-tseu rêvant que je suis un papillon, ou un papillon rêvant qu'il est Tchouang-tseu ? » demandait le vieux philosophe taoïste. Faut-il voir une intention analogue dans les éléments « bouddhiques » du roman, qui y occupent une si grande place ? Qu'annoncent ou que signifient les moines qui traversent si souvent le récit, et les formules énigmatiques qu'ils prononcent ? Pourquoi Pao-yu entre-t-il lui-même en religion vers la fin du roman ? Par ailleurs, pourquoi Tai-yu pleure-t-elle si constamment ? Serait-ce que dans une existence antérieure elle aurait fait souffrir une précédente incarnation de Pao-yu, et contracté ainsi envers ce dernier une « dette de larmes » qu'elle doit payer à présent ?

Peut-être. Peut-être aussi, diront au contraire les rationalistes, l'arrière-plan et le cadre surnaturels du roman ne sont-ils que postiches. Des conventions littéraires de cette sorte n'étaient-elles pas courantes à l'époque dans les ouvrages de fiction ?

A toutes ces questions il est bien difficile de répondre. Le *Rêve au Pavillon rouge* garde son secret.

Le caractère symbolique de l'œuvre a amené certains exégètes modernes à soutenir la thèse d'un roman politique à clefs, pamphlet d'un fidèle des Ming contre la dynastie mandchoue, mais déguisé en roman d'amour pour échapper à l'inquisition officielle, par un procédé renouvelé de K'iu Yuan et de bien d'autres.

Et une ingénieuse critique interne trouve mille coïncidences à l'appui de cette thèse.

En attendant que les historiens — et peut-être les traducteurs — éclaircissent toutes ces obscurités, évoquons en deux mots, pour finir, le passage qui a inspiré tant de peintres et de poètes chinois, où Tai-yu ensevelit les fleurs tombées pour leur éviter d'être salies et foulées aux pieds. Avec le pressentiment de sa fin prochaine, elle se compare en termes pathétiques à ces beautés éphémères qui meurent ignorées. Et Pao-yu, qui passe par là et l'entend par hasard, sanglote avec elle.

BIBLIOGRAPHIE

Traductions

Une traduction intégrale et annotée, en français, par MM. André d'HORMON et Li Tche-houa, est en préparation sous les auspices de l'Unesco.
Traductions partielles :

M. BENCRAFT JOLY, *Hung Lou Meng, or the Dream of the Red Chamber*, 2 vol., Hongkong et Changhaï, 1892-1893 (56 chapitres).

Chi-chen WANG, *Dream of the Red Chamber*, New York, 1929 (condensé).
Préface de Arthur WALEY.

F. KUHN, *Der Traum der roten Kammer*, Leipzig, 2^e édition, 1948 (plus des trois quarts du texte).

Études

OU ITAI, *Essai critique et bibliographique sur le roman chinois*, Paris, 1933.

LEE GHEN TONG, *Étude sur le Songe du pavillon rouge*, Paris, 1934.

KOUO LIN KE, *Essai sur le Hong leou mong*, Lyon, 1935.

LU YUEH HWA, *La jeune fille chinoise d'après le Hong leou mong*, Paris, 1936.

H. EGGERT, *Entstehungsgeschichte des Hung-lou-mengs*, Hambourg, 1939.

PRÉSENTATION DE QUELQUES PAGES DU « HONG-LEOU-MONG »

par Li Tche-houa

Nous ne reviendrons pas sur l'importance de ce roman du XVIII^e siècle, œuvre de Ts'ao Siue-k'in, dont M. Ruhlmann a parlé dans une causerie précédente. Nous présenterons seulement

le début du douzième chapitre, dans la traduction que nous préparons actuellement sous les auspices de l'Unesco, avec la collaboration de M. André d'Hormon. Dans ce passage, le jeune Kia Jouei, vaniteux et sot, est joué par sa cousine Hi-fong qu'il croit tenir à sa merci.

Piège d'amour

Hi-fong était en train de causer avec sa camériste, quand on lui annonça :

— Le maître Jouei vient vous voir.

— Priez-le d'entrer, ordonna-t-elle.

Kia Jouei se réjouit secrètement en soi-même de voir sa visite agréée ; dès qu'il fut en présence de Hi-fong, tout son visage s'illumina d'un large sourire, et il s'exclama plusieurs fois de suite sur sa bonne santé ; la jeune femme feignit un égal empressement pour lui désigner un siège, et l'inviter à prendre du thé. Il se sentait devant elle d'autant plus alangui, qu'il la trouvait en costume d'intérieur. Aussi est-ce les yeux mi-clos qu'il demanda :

— Comment se fait-il que mon second cousin, votre mari, ne soit pas encore de retour ?

— Je n'en sais rien, répondit-elle.

— Ne serait-ce pas, reprit-il en riant, qu'il aurait rencontré quelqu'un pour lui mettre aux pieds des attaches, et qu'il ne puisse se résoudre à regagner son foyer ?

— Cela prouverait, dit-elle, que les hommes s'amourachent de la première venue, et ce n'est pas impossible.

— Ce que vous dites-là n'est pas juste ! protesta-t-il, riant toujours. Je ne suis pas, moi, un homme de cette espèce !

— Des hommes comme vous, répliqua-t-elle, combien peut-il en exister ? On n'en trouverait pas un sur dix.

A ces mots, Kia Jouei, transporté de joie, se gratta l'oreille et la joue.

— Ma cousine, poursuivit-il, les journées doivent vous paraître bien mornes !

— Vous dites vrai, soupira-t-elle ; je ne souhaite que trop souvent la visite de quelqu'un qui puisse causer avec moi et dissiper mon ennui.

— Mais moi qui suis toujours libre, reprit-il en riant, si je venais chaque jour vous distraire, cela vous plairait-il ?

— Vous vous moquez, dit-elle en riant aussi ; comment accepteriez-vous ainsi de venir jusque chez moi ?

— Si je prononce devant vous une seule parole mensongère, répondit-il, que le feu du ciel me foudroie ! C'est seulement parce que j'entendais constamment proclamer par tout le monde que vous êtes une personne redoutable, devant qui l'on ne saurait se permettre le moindre manquement, que la crainte me retenait ; maintenant que je découvre en vous une jeune femme aimant rire et badiner, et si encline à la tendresse, comment ne viendrais-je pas ? Fallût-il en mourir, que j'y consentirais.

— Vous êtes en effet, dit-elle, un homme clairvoyant ; vous l'emportez de loin sur Kia Jong et sur son cousin. A les voir si joliment parés de tant de grâces, je me les figurais d'esprit plus perspicace ; qui se douterait qu'ils ne sont en somme que deux étourneaux, incapables de rien comprendre au cœur des autres ?

Kia Jouei sentit ces paroles l'atteindre de plus en plus profondément au cœur. D'un mouvement instinctif, il s'approcha plus près encore de la jeune femme ; son regard, plein de convoitise, s'arrêta sur la bourse qu'elle portait à la ceinture, tandis qu'il demandait :

— Qu'est-ce que ces bagues que vous avez aux doigts ?

— Tenez-vous mieux, chuchota-t-elle à mi-voix ; prenez garde que les servantes ne vous voient. Il est temps de vous retirer !

— Laissez-moi rester là encore un instant, supplia-t-il, cousine au cœur trop cruel !

— En plein jour et sous la lumière du soleil, chuchota-t-elle de nouveau, avec tant de gens qui vont et viennent, si vous restiez, nous ne serions pas à notre aise. Pour l'instant, donc, partez ;

et quand viendra ce soir l'heure de la première veille, revenez m'attendre en cachette dans la salle de passage de l'Ouest.

A ces mots, Kia Jouei se sentit comme gratifié du plus précieux des joyaux ; il demanda aussitôt :

— Ne vous jouez pas de moi ! Il passe beaucoup de monde par cette salle ; comment parvenir à m'y cacher ?

— Rassurez-vous, répondit la jeune femme. Je donnerai congé à tous les domestiques qui sont de service cette nuit ; une fois les portes fermées de chaque côté, il ne passera plus personne.

Cette réponse emplît Kia Jouei d'une immense joie ; il s'empressa aussitôt de prendre congé et s'en alla, le cœur bien assuré d'avoir triomphé haut la main. Il se tint dans l'attente jusqu'au soir, puis, à la faveur de l'obscurité, s'introduisit à tâtons dans le palais, et, profitant du moment où l'on allait fermer les portes, il se faufila dans la salle de passage. Il y régnait en effet un noir de laque, et nul n'y circulait plus. Kia Jouei demeura aux écoutes, l'oreille tendue, pendant un assez long temps, sans voir venir personne. Aucune possibilité de s'échapper : les portes étaient maintenant hermétiquement closes, et, au Sud comme au Nord, s'élevaient de grands murs qu'aucun point d'appui ne permettait d'escalader. La salle était, par surcroît, vaste, nue, et parcourue de courants d'air. La température qui sévissait alors était celle du dernier mois de l'année dont les nuits sont si longues, et le souffle glacial de la tramontane pénétrait par tous les pores de la chair du captif jusqu'à lui fendre les os. C'est tout juste s'il put passer la nuit sans mourir de froid. Après une interminable attente, lorsqu'il eut enfin la joie de voir renaître le matin, une vieille servante vint ouvrir les portes ; s'assurant d'un coup d'œil qu'elle lui tournait le dos, il s'élança comme s'écoule une fumée et s'enfuit en courant. Il était heureusement très tôt, personne n'était encore levé et, s'échappant du palais par une porte dérobée, il rentra chez lui, au galop.

Or, ce jeune homme, orphelin de bonne heure, avait été élevé par son grand-père qui l'avait toujours soumis à une éducation

des plus sévères et lui défendait de faire au dehors un pas de plus qu'il ne fallait, par crainte de le voir s'adonner à la boisson et au jeu, et compromettre ainsi ses études. Voyant que son petit-fils n'était pas rentré de toute la nuit, il présuma qu'il l'avait passée soit à boire soit à jouer, ou encore qu'il avait couché chez les filles. Aussi, bien loin de soupçonner les vrais dessous de l'affaire, n'avait-il pas décolléré jusqu'au matin. Kia Jouei, de son côté, fut en rentrant chez son grand-père pris d'une sueur froide, et ne put faire autrement que de recourir au mensonge :

— Je suis allé chez mon oncle, expliqua-t-il, et comme il commençait à faire sombre, il m'a retenu à coucher.

— Jusqu'ici, répondit le grand-père, tu ne t'étais jamais risqué à sortir sans m'en avoir demandé la permission ; comment as-tu pu prendre hier la liberté de t'esquiver ainsi ? Cela seul mériterait déjà la bastonnade, mais tu la recevras d'autant plus que tu mens !

Là-dessus, il renversa son petit-fils et lui administra rudement trente à quarante coups de rotin ; puis il le priva de nourriture et lui ordonna de s'agenouiller dans la cour, pour lire à haute voix des œuvres classiques, et de ne s'arrêter sous aucun prétexte avant d'avoir entièrement rattrapé dix jours de leçons en retard. Que de souffrances dut endurer le misérable Kia Jouei !

Pourtant, même à cette heure, la perversité de son cœur ne s'était pas encore amendée. Il ne pouvait s'imaginer que Hi-fong s'était joué de lui et, deux ou trois jours plus tard, profitant d'un moment de liberté, il alla de nouveau la relancer. Elle feignit de lui en vouloir, en prétendant qu'il lui avait manqué de parole ; il s'en émut au point de s'en disculper par serment. Le voyant s'entêter ainsi à venir de lui-même se prendre aux lacets, la jeune femme ne pouvait que recourir à quelque autre stratagème, pour lui faire enfin comprendre qu'il avait à se corriger. Aussi lui donna-t-elle un nouveau rendez-vous ;

— Est-ce bien certain ? demanda-t-il.

— Si vous en doutez, ne venez pas, répondit-elle.

Tandis qu'il se retirait, parfaitement convaincu qu'il en viendrait le soir même à ses fins, Hi-fong se mit immédiatement à distribuer des consignes pour dresser son embûche.

Kia Jouei désespérait de jamais voir arriver la nuit ; par malchance, des parents étaient venus en visite, et ne s'en allèrent qu'après avoir dîné. C'était déjà l'heure d'allumer les lampes, mais il dut attendre encore que son grand-père se fût endormi pour s'insinuer furtivement au palais, dans la chambre désignée, où il se tint avec autant d'agitation qu'une fourmi sur une marmite brûlante. Une inquiétude lui vint au cœur : obsédé de soupçons, il ne cessait de se demander :

— Ne viendra-t-elle pas ? Va-t-elle, par hasard, me laisser encore geler toute une nuit ?

Il se livrait déjà à toutes sortes de suppositions, quand il vit une ombre s'avancer dans l'opacité des ténèbres. Persuadé que c'était Hi-fong, il se jeta sur elle comme un tigre sur sa proie ou le chat sur la souris, et l'étreignit en s'écriant :

— Cousine chérie, je mourais de t'attendre !

Ce disant, il la porta jusqu'au lit où il la coucha, et se mit à lui baiser les lèvres et à lui défaire ses vêtements, ne cessant de répéter à tort et à travers de petits noms de tendresse. Comme l'autre ne soufflait mot, s'étant à son tour mis à l'aise, il s'appretait à pousser sa pointe, quand brusquement jaillit une lumière ; un de ses neveux apparut, levant très haut un chandelier pour mieux illuminer le couple, et s'écria :

— Qui donc est dans cette chambre ?

A quoi la personne étendue sur le lit répondit en riant :

— C'est notre oncle Jouei qui me prend pour une jolie femme !

Le malheureux Kia Jouei fut alors saisi d'une telle honte qu'il en voulut au sol de ne pas s'entrouvrir pour le cacher. Savez-vous qui il tenait dans ses bras ? C'était tout bonnement son neveu Kia Jong.

PRÉSENTATION DE QUELQUES PAGES DU « JOU-LIN WAI-CHE »

par Odile KALTENMARK

Le *Jou-lin wai-che* ou *Roman des Lettrés* est l'œuvre de Wou King-tseu qui vécut dans la première moitié du XVIII^e siècle, de 1701 à 1754. Ce livre eut un grand retentissement dès sa publication et devint le modèle d'un genre qui n'existait pas antérieurement : c'est, en effet, le premier en date des romans satiriques chinois. Wou King-tseu y dépeint avec beaucoup de réalisme et d'humour les mœurs ridicules ou odieuses de certains lettrés de son temps. Il faut dire que, entre les règnes de K'ang-hi et de K'ien-long qu'illustrèrent des écrivains et des érudits célèbres, le règne de Yong-tcheng fut une période creuse, une époque de médiocrité intellectuelle. La mode était à un genre de rhétorique scolaire, appelée style « à huit membres », que tous les lettrés s'évertuaient à pratiquer parce qu'il était au programme des examens officiels et offrait l'espoir d'accéder à la carrière mandarinale. C'est à ce système d'examens et aux lettrés ignares et cupides que s'en prend surtout Wou King-tseu. A vrai dire, son roman est plutôt une suite d'anecdotes et une galerie de portraits qu'un récit suivi. On y voit défiler une série de personnages peints sur le vif, dont beaucoup ont pu être identifiés parmi les contemporains de l'auteur. Celui-ci a naturellement changé les noms, et il a transposé son roman au temps des Ming.

Un des intérêts du *Jou-lin wai-che* est de nous introduire, non seulement parmi les lettrés ou mandarins, mais aussi dans les classes populaires de la Chine du XVIII^e siècle. La plupart des scènes qu'il décrit se passent dans de petites villes de province, ou même à la campagne.

Je choisirai à titre d'exemples deux passages. Dans le premier, tiré du 2^e chapitre, nous assistons à un meeting de village.

« Le village Sie-kia-tsi, qui dépend de la sous-préfecture de

Wen-chang, dans la province du Chantong, comprenait un peu plus de cent familles d'agriculteurs. A l'entrée du village s'élevait un temple dédié à Kouan-yin. Outre le sanctuaire principal, ce temple comportait encore quelques pièces vides. La porte de derrière ouvrait sur les rives d'un cours d'eau. Bien qu'il n'y eût pas d'autre sanctuaire dans la région, il n'était habité que par un seul bonze. C'était aussi le lieu de réunion des gens du village qui venaient y discuter des affaires intéressant la communauté.

« En ce temps, vers la fin de l'ère Tch'eng-houa de la dynastie des Ming, le pays connaissait une période de prospérité. Les paysans avaient convenu de se réunir au temple, le 8^e jour de la première lune de l'année, en vue d'organiser la fête des lanternes. Dès l'heure du repas du matin, Chen Hiang-fou, le principal notable du village, arriva à la tête d'un groupe de sept ou huit personnes et ils entrèrent tous dans l'enceinte du temple. Ils allèrent dans la salle principale se prosterner devant le Bouddha, cependant que le bonze accourait pour leur souhaiter la bonne année. Quand ils eurent fini d'échanger les salutations d'usage, Chen Hiang-fou commença à réprimander le moine : « Bonze », lui dit-il, « en ce temps de Nouvel An, vous devriez bien veiller un peu à ce que les cierges et l'encens ne manquent pas devant le Bodhisattva. Des dons en argent ont été adressés de partout à Amita-Bouddha ; il faudrait bien qu'il en profitât aussi un peu ! » Et il ajouta, s'adressant aux autres : « Venez tout voir : dans cette lampe de verre, il n'y a d'huile qu'à moitié. » Désignant un vieillard assez bien vêtu, Chen Hiang-fou continua : « Sans parler des autres, M. Siun que voici a apporté, à lui seul, le trente au soir, cinquante livres d'huile. Vous vous en servez uniquement pour votre cuisine et nullement pour le service du culte. » Le bonze attendit humblement que l'algarade de Chen Hiang-fou fût terminée, puis il alla chercher une théière de zinc et prépara le thé qu'il servit aux assistants.

« Le vieux M. Siun fut le premier à prendre la parole : « Combien

« d'argent chacun de nous doit-il donner cette année pour la pro-
« cession aux lanternes ? — Attendez encore un moment »,
répondit Chen Hiang-fou ; « quand mon parent sera arrivé, nous
« en discuterons ».

« Tandis qu'il prononçait ces mots, un homme fit son entrée
dans la salle. C'était un personnage aux paupières rouges, au
visage noir comme une marmite et agrémenté de quelques poils
de barbe jaunâtres ; il portait de travers une sorte de bonnet en
forme d'huître, son vêtement luisait de graisse. Il tenait à la
main un fouet à âne. Après avoir franchi la porte, il salua des
mains l'assistance et posa son derrière sur la natte d'honneur.
C'était Hia, le nouveau chef de village de Sie-kia-tsi. S'étant donc
mis à la place d'honneur, il cria : « Bonze ! amène mon âne à la
« mangeoire dans la cour ; ôte-lui son bât, et donne lui une pleine
« botte de foin. » Après ces paroles, il mit un pied sur un banc, puis
se massa les reins en disant : « Je vous envie maintenant, vous
« autres fermiers qui avez la bonne vie. Imaginez-vous qu'à l'oc-
« casion des fêtes, j'ai reçu cette année des cartes de tout le Yamen
« et qu'il me faut aller présenter mes vœux à tous ces gens ! Chaque
« jour, je me rends à la sous-préfecture monté sur cet âne. Toutes ces
« allées et venues finissent par me fatiguer la tête. Et cette damnée
« bourrique qui a trouvé le moyen de me jeter par terre ! J'en ai
« les reins et les jambes rompus ! »

Avant de pouvoir aborder le sujet de la réunion, les villageois
doivent encore subir longtemps les hâbleries du chef du village
Hia, lequel d'ailleurs trouve moyen de se décharger de la corvée
de présider la fête sur un autre, préférant la compagnie des
magistrats de la sous-préfecture à celle des humbles paysans de
Sie-kia-tsi.

Dans un autre chapitre, le boucher Hou s'en va au temple de
son village pour demander aux bonzes d'organiser un service
religieux pour l'enterrement d'une de ses parentes. Il rencontre
justement au temple l'abbé du monastère de la ville voisine,
qui vient souvent visiter les terres qu'il possède dans la région.

L'abbé se charge de commander la cérémonie à ses moines. L'affaire arrangée,... « l'abbé prit l'argent et partit pour la ville. Il avait marché moins d'un li lorsqu'il entendit derrière lui une voix qui l'appelait : « Abbé Houei-ming ! Pourquoi ne venez-vous « plus au village, ces jours-ci ? » L'abbé, se retournant, vit que c'était son fermier Ho Mei-tche. Celui-ci continua : « Malgré votre « âge, vous semblez bien affairé en ce moment. Comment se fait-il « que vous ne veniez jamais faire un tour par ici ? — J'aimerais « bien venir », dit l'abbé. « Mais en ville il y a un M. Tchan qui veut « avoir le champ que j'ai derrière ma maison. Seulement, il ne veut « pas y mettre le prix. J'ai dû lui refuser plusieurs fois. Si l'on « me voit dans votre village, les fermiers qu'il a ici vont me faire « des histoires sans fin. Au monastère, je peux faire répondre que « je n'y suis pas aux gens qu'il envoie me relancer. »

« Ne vous tracassez pas », dit Ho Mei-tche. « Il peut penser ce « qu'il veut, c'est à vous de décider si vous voulez vendre ou non. « Puisque vous n'êtes pas pressé, venez au village bavarder un peu. « Et puis, il y a cette moitié de jambon que nous avons cuite l'autre « jour et qui pend dans la cheminée : elle attend d'être mangée, et « le vin est à point lui aussi. Allons leur faire un sort ! Si vous vous « reposez aujourd'hui au village, qu'avez-vous à craindre ?... » A ces mots, l'abbé sentit l'eau lui venir à la bouche, et ses jambes le conduisirent d'elles-mêmes jusqu'au village. Aussitôt arrivés, Ho Mei-tche dit à son épouse de faire cuire une poule, de découper le jambon, de chauffer le vin. L'abbé, que la marche avait échauffé, s'assit dans la cour, quitta une partie de ses vêtements, découvrit sa poitrine, laissa s'épanouir son ventre. Toute sa personne reluisait de graisse. En un instant le repas fut prêt. Ho Mei-tche apporta les plats, sa femme servit le vin, l'abbé fut installé à la place d'honneur.

« On était tout adonné aux délices de la table en devisant de choses et d'autres, quand de violents coups furent frappés à la porte. « Qui est-ce ? » cria le fermier. « Allez voir ce que c'est, « Mei-tche », dit l'abbé.

« A peine Ho eut-il ouvert la porte que sept ou huit individus firent irruption dans la pièce. Apercevant une femme assise à la même table que le bonze, ils s'écrièrent : « En voilà un qui se donne du bon temps ! Un moine qui flirte en plein jour avec une femme ! En voilà du beau, Monsieur l'Abbé : vous en prenez à votre aise avec la loi, que vous connaissez mieux qu'un autre ! »

« Cessez de dire des sottises », intervint Ho Mei-tche. « C'est mon propriétaire ! — Ton propriétaire ! » crièrent les autres. « Est-ce qu'il possède ta femme en même temps que les champs ? »

« Sans demander plus d'explications, ils prirent une corde et ligotèrent ensemble la femme et le bonze à moitié dévêtu. Puis, à l'aide d'une perche passée dans la corde, ils se mirent en devoir de les transporter jusqu'à la sous-préfecture... »

Comme je n'ai pas le temps de vous lire la suite de l'histoire, j'ajouterai seulement que l'abbé réussit à se tirer de ce mauvais pas en prévenant un magistrat de ses amis qui le fait relâcher.

BIBLIOGRAPHIE

The Scholars, by Wu Ching-tzu, traduction complète par YANG Hsien-yi et Gladys YANG, Pékin, Foreign Languages Press, 1957.
Ho Shih-chun, *Le Roman des Lettrés* (étude), Paris, 1933.

LE THÉÂTRE DES YUAN

par LI Tche-houa

Après une longue élaboration, le théâtre chinois connut un soudain épanouissement à l'époque des Yuan, de la seconde moitié du XIII^e siècle à la première moitié du XIV^e siècle. On distingue deux écoles : celle du Nord, dont le rayonnement s'est étendu à de vastes contrées, et celle du Sud, dont l'influence est demeurée

régionale. Nous ne parlerons ici que du théâtre du Nord, dont les pièces sont appelées *tsa-kiu*, ou « théâtre varié ».

A l'heure actuelle, on possède 154 pièces groupées en diverses collections. Ce chiffre, bien que considérable, est néanmoins modeste si l'on se reporte aux listes fournies par les documents anciens, qui comportent 570 titres environ. On peut se demander comment le genre dramatique, jusque-là tenu en mépris, connut brusquement un tel essor. La raison essentielle en est dans le bouleversement politique qui suivit l'avènement de la dynastie mongole des Yuan, dynastie conquérante qui, pour une longue période, abolit le système des examens pour le recrutement des fonctionnaires. Par désœuvrement, les lettrés se tournèrent vers le théâtre, genre populaire dont la vogue commençait alors à se dessiner ; ils contribuèrent à perfectionner rapidement ce qui, des siècles durant, était resté à l'état d'ébauche. Cependant, le discrédit traditionnel attaché au théâtre subsista ; en aucun cas, les dramaturges ne connurent les honneurs accordés aux poètes ni ne reçurent de postes officiels importants ; le seul d'entre eux qui possède sa biographie dans l'histoire dynastique le doit à ses titres militaires. C'est seulement grâce à des renseignements épars qu'on a pu identifier pour cette période 90 auteurs dramatiques, chiffre inférieur à la réalité puisque nombre de pièces sont anonymes ; parmi eux, citons Kouan Han-k'ing, le plus fécond (63 pièces), et Ma Tche-yuan, qui écrivit entre autres *Le rêve du millet jaune* et *L'automne au palais des Han*, deux pièces traduites et adaptées par Louis Laloy et qui ont été mises en ondes par la Radiodiffusion française.

Comment se présente une pièce de théâtre ? Sa composition répond à des règles moins strictes que celles qui régissent la tragédie française du XVII^e siècle, mais cependant bien déterminées.

Première règle : la pièce est constituée par quatre fragments, *tchō*, ou « brisures », qui correspondent aux actes du théâtre européen.

Deuxième règle : aux quatre actes s'ajoute généralement un *sie-tseu* ou « cheville », nommément désigné comme tel, plus court que les actes, et qui ne peut être confondu avec eux. Il est placé soit au début de la pièce comme un prologue, soit entre deux actes comme un intermède, jamais à la fin.

Troisième règle : le dialogue alterne avec les parties chantées, réservées à l'acteur principal ; on doit remarquer que toutes les parties chantées de la pièce sont interprétées par un seul acteur qui, dans la majorité des cas, joue un seul rôle ; mais dans 44 pièces les péripéties de l'action l'amènent à incarner deux, trois, quatre et jusqu'à cinq personnages différents. Cette règle est la plus curieuse du système dramatique ; elle est due au fait que le théâtre est issu d'un genre ancien, la chanson omnimodale à un seul récitant.

La quatrième règle est relative à la partie chantée qui, dans une même pièce, présente une suite de couplets sur des airs différents, mais construits musicalement sur le même mode et prosodiquement sur la même rime.

On a prétendu parfois qu'en Chine, comme dans le théâtre médiéval en Occident, tous les rôles étaient tenus par des hommes. Cette affirmation est inexacte en ce qui concerne l'époque des Yuan ; certains acteurs pouvaient tenir des rôles féminins, mais il y avait aussi des actrices qui, à l'occasion, tenaient également des rôles masculins. L'interdiction pour les femmes de paraître sur scène est beaucoup plus récente ; elle fut promulguée au xvii^e siècle par la dynastie mandchoue. Des récits anciens et même des pièces de théâtre nous révèlent, pour les périodes antérieures, un état de choses différent : c'est ainsi que le *Recueil des pavillons bleus* contient les biographies de 80 chanteuses et actrices célèbres qui vécurent sous les Yuan.

Aux acteurs était adjoint un orchestre qui accompagnait les parties chantées. L'instrument principal en était le *p'i-pa* ou guitare à quatre cordes, à fond plat ; y figuraient en outre un instrument à vent, la flûte traversière, et des instruments à

percussion tels que le tambour, le gong, les castagnettes qui servaient à rythmer la mesure.

Certaines troupes donnaient leurs représentations dans une ville fixe comme Ta-tou, la Grande Capitale (l'actuel Pékin), qui fut le premier centre du théâtre des Yuan, puis Hang-tcheou, dans le Tchōkiang, qui lui succéda comme centre dramatique ; d'autres faisaient des tournées, de ville en ville ou de village en village. Cette existence n'allait pas sans misère et sans difficultés, car les autorités avaient un pouvoir absolu sur les comédiens ; une pièce nous montre un acteur obligé d'interrompre la représentation pour se rendre à une convocation du mandarin local.

Dans les grandes villes, les représentations avaient lieu dans une salle spécialement aménagée, qui pouvait contenir plusieurs milliers de spectateurs ; elle comprenait une scène avec des coulisses, et un endroit réservé aux actrices, où le public n'était pas admis. La porte par laquelle se faisaient les entrées et sorties des acteurs s'appelait Porte des Esprits, *kouei-men tao*, ou encore Porte des Anciens, *kou-men*, parce que les personnages représentés étaient généralement des anciens, donc des morts, des esprits. La veille de la représentation, on suspendait à l'extérieur du théâtre des affiches appelées parfois « affiches fleuries », parce qu'elles étaient le plus souvent de papier de couleur, entourées de guirlandes ; ces affiches indiquaient les noms des acteurs et la liste de pièces du répertoire.

Les costumes de scène étaient très riches et répondaient à des conventions très rigides ; certaines couleurs, certains attributs étaient l'apanage de rôles déterminés et permettaient de différencier à première vue les officiers civils ou militaires, les nobles et les roturiers, ou même de fixer l'âge ou le caractère moral des personnages.

Le décor était sommaire, on peut même dire inexistant. Cette simplicité était compensée par la multiplicité des jeux de scène indiqués dans le texte par le mot *k'o*, « faire figure ». Pour les exécuter, les acteurs ne devaient pas se livrer à leur inspiration

individuelle, mais suivre les indications d'un répertoire : frapper à une porte (inexistante), appeler à soi, saluer, monter sur un cheval (inexistant lui aussi), dormir, pleurer, mourir, sont autant de figures symboliques. Les textes nous fournissent aussi des indications d'effets de coulisse : chant du coq, aboiements, cri des oies sauvages, bruit du vent, grondement du tonnerre, roulement de tambour.

Tel était le cadre de la représentation. Pour rendre cet exposé plus concret, il nous reste à résumer l'action d'une pièce ; ce sera *L'automne au palais des Han (Han-kong ts'ieou)*, œuvre de Ma Tche-yuan. C'est un drame historique. L'empereur Yuan de la dynastie des Han, qui régna de 48 à 32 avant notre ère, charge le peintre Mao Yen-cheou d'aller choisir, dans tout l'Empire, des jeunes filles pour remplir son harem, et d'exécuter leur portrait ; c'est d'après ces portraits que le souverain accordera sa faveur. Tchao-kiun, belle mais pauvre, n'a pu donner de l'argent au peintre, qui a fait d'elle un portrait enlaidi, de sorte qu'elle est délaissée dans un coin abandonné du palais impérial. Mais, un soir, l'empereur passe dans ce lieu d'exil ; il entend jouer mélodieusement de la guitare : c'est Tchao-kiun qui pleure sa solitude ; il découvre cette beauté inconnue et s'éprend d'elle aussitôt. Apprenant qu'il a été trompé par le peintre, il veut le punir, mais celui-ci s'est enfui au pays des Huns. Pour se venger, il présente au Grand Khan le véritable portrait de la nouvelle favorite ; le Grand Khan demande à l'empereur de la lui donner pour épouse. Or à ce moment, l'armée des Huns, toute-puissante, menace la Chine d'une invasion. L'empereur, par crainte de voir son pays livré aux ravages, doit se séparer de celle qu'il aime ; mais en arrivant au bord du fleuve Amour qui sépare les deux pays, Tchao-kiun se jette à l'eau et meurt fidèle à l'empereur dont l'âme sera désormais rongée par un éternel chagrin. Il rêve à Tchao-kiun ; il est réveillé par le cri des oies sauvages ; et on lui annonce que le Grand Khan, pris de remords, livre le traître et propose une alliance entre les deux peuples.

BIBLIOGRAPHIE

- A. BAZIN, *Théâtre chinois, ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs mongols*, Paris, 1838 ; *Le siècle des Youén*, Paris, 1850.
 St. JULIEN, *Hoei-lan-ki, ou l'Histoire du cercle de craie*, Paris, 1832 ; *Tchao-chi-kou-eul, ou L'orphelin de la Chine*, Paris, 1834.
 L. LALOY, *Le chagrin au palais des Han*, Neuchâtel, 1943.

PRÉSENTATION D'UNE PIÈCE DU THÉÂTRE DES YUAN

par LI Tche-houa

Dans une précédente causerie, nous avons vu comment était constituée et représentée une pièce du théâtre des Yuan ; nous allons aujourd'hui analyser l'une d'entre elles et donner quelques extraits du dialogue parlé. Notre choix s'est porté sur une pièce du XIII^e siècle, *L'avare (K'an-ts'ien nou)*, œuvre du dramaturge Tcheng T'ing-yu.

L'acte supplémentaire, placé au début comme un prologue, nous met en présence d'un lettré et de sa femme qui décident de quitter leur maison pour se rendre avec leur jeune fils dans la capitale où le mari veut se présenter au concours impérial. Chaque fois qu'un personnage important entre en scène, il décline ses noms et qualité, et donne sur lui-même ou sur sa famille tous les renseignements nécessaires. Le lettré ne manque pas de se conformer à cet usage, et la pièce commence ainsi :

« Je suis originaire de Ts'ao-tcheou, dans la préfecture de Pien-liang. Mon nom de famille est Tcheou, mon nom personnel officiel Jong-tsou, mon nom personnel honorifique Po-tch'eng. Ma femme est née Tchang. Mon fils s'appelle Tch'ang-cheou. »

Le prologue s'achève rapidement par le départ de la famille Tcheou, qui a pris la précaution d'enterrer au pied d'un mur, au

fond du jardin, la fortune ancestrale, espérant la retrouver intacte au retour.

Mais le destin en décide autrement : c'est ce que nous apprenons au cours du premier acte qui se joue entre Ling P'ai-heou, le Dieu du Bonheur, et Kia Jen, le futur Avare. L'introduction dans l'intrigue d'éléments surnaturels est fréquentée dans le théâtre chinois. Le pauvre maçon Kia Jen se dirige donc vers le temple ; il vient se plaindre aux dieux de sa triste situation :

KIA JEN : « Je suis né à Ts'ao-tcheou ; je me nomme Kia Jen ; j'ai perdu mes parents dès mon enfance. Je suis dans la misère et on m'appelle Kia le Pauvre. Si je mange le matin, il ne me reste rien pour le soir. Je fais du feu, pour réchauffer la terre où je me couche. Mes vêtements ne protègent pas mon corps ; la nourriture ne rassasie pas mon ventre ; je suis pourtant un homme comme les autres ! O dieux ! soyez équitables ! Je meurs de misère ! C'est ici le temple de Ling P'ai-heou ; il faut que je me plaigne à lui de mon malheur. O Ciel ! Je meurs de misère ! »

Il « fait figure » d'entrer dans le temple et de s'agenouiller. Après sa prière ou plutôt sa lamentation, il s'endort, et durant son sommeil s'engage entre lui et les dieux une conversation au terme de laquelle il obtient, pour vingt ans, la fortune du lettré, cette fortune enterrée sous le mur du jardin. Mais il ne s'agit que d'une possession temporaire ; le Dieu du Bonheur insiste sur les clauses du contrat qui se réaliseront exactement.

LE DIEU DU BONHEUR à KIA JEN : « Vous devriez périr de froid et de faim, mais le Souverain Dieu a pitié de vous et met à votre disposition une fortune. La famille Tcheou s'est acquis des mérites secrets depuis trois générations ; l'un de ses membres cependant a commis une faute et, comme punition, le patrimoine de cette maison vous appartiendra durant vingt années, après quoi vous le restituerez loyalement à son véritable propriétaire. Faites bien attention ! Le créancier viendra un jour vous réclamer son dû ! »

Ainsi, tout est fixé par la volonté divine. Le reste de la pièce

n'est que l'accomplissement de cette prophétie dont les personnages sont les acteurs inconscients.

Au second acte, Kia le Pauvre est devenu le Seigneur Kia. Il a trouvé le trésor en réparant le mur ; il possède maintenant une immense fortune : terres, moulins à huile, maisons de prêt, bijoux, or et rouleaux de sapèques ; mais il souffre, dit-il lui-même, comme si on lui arrachait un nerf. Son bonheur serait parfait s'il avait un héritier. Hélas ! il n'a pas d'enfant, bien qu'il soit marié depuis plusieurs années, et il a chargé son homme de confiance de lui procurer un fils adoptif.

Voici que justement, au milieu d'une tourmente de neige, apparaît le lettré Tcheou suivi de sa femme et de son fils : il a échoué au concours impérial et surtout, comble de malheur, il n'a pas retrouvé en rentrant chez lui le trésor familial qu'il avait si soigneusement enfoui au pied du mur. Il erre maintenant dans le pays, et mendie sa nourriture. Dans son extrême misère, il se décide à céder, moyennant finances, son fils au Seigneur Kia. Des marchandages sordides ont lieu entre l'Avare et le père de l'enfant ; enfin on se met d'accord, mais le jeune garçon, au désespoir, refuse de prendre le nom de son père adoptif :

LE PÈRE : Va, mon fils. Quand on te demandera comment tu t'appelles, tu répondras *Kia*.

L'ENFANT : Je m'appelle *Tcheou*.

LE PÈRE : Tu t'appelles *Kia*.

L'ENFANT : On peut me tuer, je m'appellerai toujours *Tcheou*.

LE PÈRE (*pleurant*) : Mon fils !

(*L'enfant est conduit devant l'Avare.*)

L'AVARE : C'est un beau garçon. Mon fils, dès aujourd'hui, tu vivras dans ma maison ; si les voisins, dans la rue, te demandent comment tu t'appelles, tu répondras *Kia*.

L'ENFANT : Je m'appelle *Tcheou*.

L'AVARE : Tu t'appelles *Kia*.

L'ENFANT : Je m'appelle *Tcheou*.

L'AVARE (*le battant*) : Ce fripon ne mérite pas que je le nourrisse ! Ma femme, parle-lui !

LA FEMME DE L'AVARE : Mon cher petit, demain je te ferai une robe à fleurs. Si quelqu'un te demande ton nom, tu répondras que tu t'appelles *Kia*.

L'ENFANT : Vous aurez beau me faire une robe de pourpre, je m'appellerai toujours *Tcheou*.

LA FEMME : Ce petit coquin ne mérite pas que je le nourrisse ! (*Elle le frappe.*)

L'ENFANT : Papa ! Ils me battent ! Je vais mourir !

Cette adoption, conclue sous de si sombres auspices, finira par bien tourner. Au troisième acte, nous retrouvons, vingt ans plus tard, le fils du pauvre lettré, qui a oublié sa véritable origine et se croit maintenant le fils de l'Avare. Ce dernier est malade ; il sent sa fin prochaine et, dans une savoureuse conversation avec le jeune homme, il explique l'origine de sa maladie, causée par son avarice, et donne ses dernières instructions :

L'AVARE : Mon fils, ignores-tu que ma maladie fut causée par un accès de colère ? Un jour, je désirais manger du canard laqué ; je sortis. Dans une boutique, on faisait rôtir des canards luisants de graisse ; sous prétexte d'en acheter un, je le pinçai solidement de mes cinq doigts que je retirai tout ruisselants de jus. De retour à la maison je me fis servir du riz ; j'en mangeai un bol en me suçant un doigt, puis deux bols, puis trois, puis quatre, en suçant mes trois autres doigts. Alors j'eus envie de dormir et je m'assoupis sur ce banc-là. Malheur ! Un chien vint lécher mon cinquième doigt ! Ma colère fut si violente que je tombai malade. La maladie m'éloigne de plus en plus du Ciel et me rapproche de la Terre ; je suis mort plus qu'à moitié. Comment feras-tu mes funérailles ?

LE FILS : S'il vous arrive quelque chose, je vous achèterai un beau cercueil de bois précieux.

L'AVARE : Mon fils, pas de bois précieux : c'est trop cher ; et, de toute façon, une fois mort, je ne saurai distinguer le bois pré-

cieux du bois de saule. N'y a-t-il pas là une auge, près de la porte du fond ? Ce sera suffisant pour m'enterrer.

LE FILS : Cette auge est trop courte pour un homme de votre taille ; on ne pourrait vous y faire entrer.

L'AVARE : Si elle est trop courte, il est facile de me mettre à sa mesure ; prends une hache, coupe-moi en deux et place les morceaux l'un sur l'autre. Ainsi tu arriveras à me loger. Encore une recommandation, mon fils : n'emploie pas notre hache ; emprunte celle des voisins !

LE FILS : Père, puisque nous avons une hache à la maison, à quoi bon emprunter celle des autres ?

L'AVARE : C'est que mes os sont durs ; si tu les coupes avec notre hache, tu risques d'ébrécher la lame, et il faudra quelques sapèques pour l'aiguiser...

Il finit par céder aux instances de son fils et lui remet une somme d'argent : ainsi le jeune homme peut aller faire un pèlerinage. Il rencontre dans un temple deux mendiants, qui ne sont autres que ses véritables parents qu'il ne reconnaît pas. Mais l'heure fixée par le Destin a sonné : l'Avare meurt ; son ombre apparaît :

« Je suis l'ombre de Kia Jen. Voici qu'arrivent les véritables propriétaires de la fortune : je vois le père et le fils, à qui je rendrai loyalement leur patrimoine. »

Après la mort de l'Avare, qui se situe à notre gré trop tôt dans la pièce, les autres personnages, assez falots, ne parviennent pas à animer un quatrième acte languissant, consacré à la reconnaissance du lettré et de son fils.

Telle est cette œuvre, particulièrement attachante parce que l'auteur, Tcheng T'ing-yu, y aborde la peinture d'un type éternel d'humanité, et parce que le personnage de l'Avare peut rivaliser avec l'Euclion de Plaute ou même l'Harpagon de Molière. Outre la verve du dialogue, cette œuvre présente un autre intérêt qui tient à la pensée religieuse de l'auteur, tout imprégnée de Bouddhisme : les personnages ne sont que les jouets de la toute-

puissance divine. Si le lettré tombe provisoirement dans la misère, c'est pour expier une faute commise par son père, coupable d'avoir détruit un temple. Si Kia Jen est pauvre, c'est en punition du mal qu'il a commis dans une existence antérieure. Il n'obtient la richesse qu'en importunant les dieux par ses plaintes, et encore ne la possède-t-il, sans en jouir, que pendant vingt ans. Pour finir, tout rentre dans l'ordre arrêté par le Destin. Expiation, réversibilité des mérites et des fautes, réincarnations successives, prédestination, tels sont les grands thèmes de la pensée bouddhique qui étaient l'architecture de cette œuvre, et sur lesquels Tchen T'ing-yu a édifié une autre de ses pièces, *L'inexorable créancier*, et surtout son grand drame mystique, *Le signe de patience*.

LE THÉÂTRE DES MING

par LI Tche-houa

La chute de la dynastie des Yuan (1368) marque aussi le déclin du théâtre de l'école du Nord, dont les pièces étaient appelées *tsa-kiu*. En revanche, le théâtre du Sud, dont jusque-là le rayonnement était demeuré régional, va prendre son essor. Il se subdivise d'abord en trois petites écoles : de Yu-yao, de Hai-yen, de Yi-yang, les deux premières originaires du Tchōkiang, la troisième du Kiangsi. Les pièces étaient appelées *tch'ouan-k'i*, ou « récits merveilleux ». Cinq d'entre elles, datant de la fin des Yuan ou du début des Ming, nous sont parvenues ; ce sont l'*Histoire du gynécée solitaire*, l'*Histoire de la guitare*, l'*Histoire de l'épingle d'épine*, l'*Histoire du chien tué*, l'*Histoire du lièvre blanc*. Leur valeur littéraire est incontestablement supérieure à celle des autres pièces du théâtre des Ming.

C'est vers le milieu de la dynastie des Ming, sous le règne de l'empereur Che-tsong (1522-1566), que le théâtre du Sud connut

un nouveau développement, grâce à la collaboration d'un grand dramaturge, Leang Po-long, et d'un grand musicien, Wei Leang-fou. Ce dernier, au bout de vingt années d'études, avait créé le *Chouei-mo tiao*, ou « Chant moulu à l'eau », dans lequel fusionnaient les chants de diverses écoles du Nord et du Sud. Il était établi comme maître de musique à Sou-tcheou, la « Venise » du Kiangsou, quand le dramaturge Leang Po-long vint lui présenter sa pièce, l'Histoire de la Laveuse de mousseline ; Wei Leang-fou accepta d'en écrire la musique et le résultat de cette collaboration fut un succès, à tel point que le théâtre prit désormais le nom de *K'ouen-k'iu*, ou « théâtre de K'ouen », d'après le nom du pays d'origine de Leang Po-long. Non content de créer des œuvres nouvelles, Wei Leang-fou entreprit de corriger celles de ses prédécesseurs, entre autres l'*Histoire de la guitare*.

Le succès du *K'ouen-k'iu* se poursuivit plusieurs siècles durant, non seulement pendant toute la dynastie des Ming, de 1368 à 1644, mais encore pendant une bonne partie de la dynastie des Ts'ing. Il ne déclina que vers 1853, date à laquelle apparut le théâtre dit de Pékin (*King-hi*), très florissant jusqu'à nos jours.

Une différence essentielle entre le théâtre des Ming et celui des Yuan tient à la longueur des ouvrages : alors que le *tsa-kiu* ne se compose que de quatre actes, les pièces des Ming en comptent des dizaines ; l'une d'elles, *Le kiosque des pivoinés*, atteint le nombre impressionnant de 55 actes.

En règle générale, le premier acte est une sorte de prologue où un acteur, le *fou-mo*, a pour charge de présenter le résumé de l'action, comme dans certaines pièces du théâtre antique ou médiéval. L'intrigue nouée au second acte se poursuit au milieu d'innombrables péripéties qui s'enchevêtrent jusqu'au dénouement, satisfaisant à la fois pour l'optimisme et pour la morale. La représentation est naturellement très longue, les actes se succèdent sans interruption ; chacun d'eux porte un titre spécial, comporte une certaine autonomie, ce qui permet au besoin de les jouer isolément.

Si, par leur structure, les pièces des Ming présentent moins de rigueur que celles des Yuan, elles marquent néanmoins un progrès dans d'autres domaines, notamment dans la répartition des chants. Ils ne sont plus, comme dans le *tsa-kiu*, réservés à un seul acteur, ce qui était assez monotone, mais confiés à plusieurs rôles ; ainsi on peut user, suivant les nécessités, de la monodie, du duo chanté (mêlé au dialogue parlé), du trio, du quatuor, du chœur. Dans *L'histoire de la guitare*, on trouve un quatuor vocal, exécuté par deux vieux époux, leur fils et leur bru. Le chœur est généralement composé de personnages secondaires. Mais il faut remarquer que la monodie occupe toujours la plus grande place.

Les instruments de musique utilisés dans le *K'ouen-k'iu* sont plus abondants et plus variés que dans le théâtre des Yuan. Le chant est accompagné essentiellement par les instruments à vent : la flûte traversière, *ti* ; la flûte droite, *siao* ; le petit orgue à bouche, *cheng* ; et plusieurs sortes de trompettes. La flûte traversière constitue l'élément le plus important de cet orchestre. Les instruments à cordes, qui tenaient la place principale dans le théâtre des Yuan, sont ici relégués au second plan. Le rythme est toujours donné par les instruments à percussion : castagnettes, tambours, gongs et cymbales.

Les pièces sont écrites dans un style plein de recherche et de complication. On y trouve en abondance images, métaphores, allusions littéraires, cela non seulement dans la partie chantée, mais jusque dans le dialogue parlé. Ce manque de simplicité explique probablement le peu de succès de ces œuvres auprès des lecteurs ; nous en avons un indice dans le fait qu'il nous en est parvenu une seule collection, comprenant soixante pièces. Exception faite pour quelques ouvrages de la première période, que nous avons cités plus haut, le théâtre des Ming pêche par le manque de naturel et de spontanéité, alors que ces qualités étaient primordiales dans le théâtre de Yuan.

BIBLIOGRAPHIE

A. BAZIN, *Le Pi-pa-ki, ou L'histoire du luth*, Paris, 1841.

TSIANG UI-kai, *K'ouen k'iu, le théâtre chinois ancien*, Paris, 1933.

Sung-nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise*, Paris, 1933.

UNE PIÈCE DU THÉÂTRE DE PÉKIN

par Robert RUHLMANN

L'une des pièces les plus justement célèbres qui figurent au répertoire de la principale école moderne de théâtre, dite école de Pékin (*King-hi*), est la tragédie de Leang Chan-po et de Tchou Ying-t'ai.

On sait combien l'autorité paternelle était absolue dans la Chine ancienne, et quelle place y tenait le respect filial. Le mariage des enfants était l'affaire des parents. Les jeunes mariés n'avaient pas voix au chapitre et parfois se voyaient pour la première fois le soir de leurs noces. Que de souffrances quand les parents brisaient ainsi un amour partagé !

ACTE I. — L'héroïne, Tchou Ying-t'ai, grandit chez ses parents, des notables campagnards. Elle a seize ans et veut aller étudier à Hang-tcheou la grand-ville. Ce désir serait normal chez un garçon, mais les filles doivent rester à la maison, c'est l'usage. La mère de Ying-t'ai a beau intercéder pour elle, son père (imaginez le Chrysale des *Femmes savantes*, doublé d'un Harpagon) refuse de la laisser partir. Il cède seulement quand il la voit tomber malade et rester trois jours sans manger et sans boire (il ne sait pas que cette maladie est feinte), et quand un diseur de bonne aventure lui assure que les astres demandent le départ de la jeune fille. Le diseur de bonne aventure n'est autre que Ying-t'ai déguisée.

« Vous voyez bien », dit-elle à son père, « que vous pouvez me laisser partir si je m'habille en homme : vous-même ne m'avez pas reconnue. » Irrité d'avoir été joué, son père lui permet cepen-

dant de partir, à condition qu'elle ne laisse découvrir à personne le secret de son déguisement. Notre tragédie commence donc par quelques scènes comiques : le mélange des genres est cher au théâtre chinois.

ACTE II. — Voici Ying-t'ai en route avec sa petite servante, elle aussi déguisée en garçon, qui porte son bagage. Elles arrivent à un bouquet de saules et décident de s'y reposer un moment à l'abri du soleil de midi. Un étudiant qui suit la même route vient s'y reposer aussi. C'est Leang Chan-po. Il a 17 ans. Les jeunes gens découvrent qu'ils sont du même canton ou à peu près, et qu'ils vont étudier à la même école. De plus, une sympathie instinctive les rapproche dès le début. Ils se jurent fraternité, suivant un usage chinois fort répandu, et poursuivent leur voyage ensemble.

ACTE III. — Trois ans ont passé. Pendant trois ans les deux jeunes gens ont étudié ensemble, « sous la même fenêtre », et Ying-t'ai est follement amoureuse de Chan-po, sans pouvoir le lui dire. Chan-po n'a jamais soupçonné que ce frère, qu'il affectionne, est une sœur ; aujourd'hui il remarque pour la première fois qu'elle a le lobe de l'oreille percé, et il s'en étonne. « C'est que les paysans de mon village », explique-t-elle, « m'ont fait jouer Kouan-yin à leur fête annuelle. » Et elle taquine Chan-po en le renvoyant à ses livres : « Travaillez plus attentivement, au lieu de regarder mes oreilles ! » Chan-po aurait plutôt besoin du conseil contraire.

Le père de Ying-t'ai lui a déjà écrit plusieurs fois pour la presser de rentrer à la maison. Voici une nouvelle lettre où il se dit malade et réclame sa fille. Ying-t'ai se met en route et Chan-po la reconduit deux lieues.

ACTE IV. — Ying-t'ai est bouleversée : une réserve naturelle, les convenances si strictes alors et la promesse faite à son père l'empêchent de déclarer son amour et même d'avouer son sexe. Comment se résigner cependant à quitter celui qu'elle aime, sans lui laisser deviner la passion qui la jette vers lui, sans chercher à sonder indirectement ses sentiments ?

Mais à ses allégories, à ses allusions, le pauvre Chan-po, fort en thème mais peu psychologue, ne comprend goutte. Elle lui montre un couple des fameux canards-mandarins, symbole en Chine de l'amour fidèle, et soupire : « Ah ! si nous pouvions aussi rester comme eux inséparables ! » Chan-po proteste : « C'est impossible, voyons ! Ils sont mâle et femelle, et nous sommes deux hommes ! » Ils longent un étang et la jeune fille fait remarquer deux cygnes à son compagnon : le mâle nage droit devant lui, la femelle le suit en appelant « *Ko-ko* » ! — jeu de mots : *ko-ko* signifie en chinois « frère aîné » et c'est aussi un nom d'amour. Plus loin, ils passent un pont étroit, et elle évoque le Bouvier et la Tisserande de la légende, que la Voie Lactée sépare, mais à qui le Destin permet de se rejoindre une fois l'an, quand les pies forment pour eux un pont. Chan-po ne réagit pas. Ils arrivent ensuite à un petit temple, et Ying-t'ai y découvre entre autres statues celle du Vieillard sous la Lune, patron des mariages. Elle propose — en vain — de prendre le cordon de soie rouge des mains de cette statue et d'en lier ensemble les deux statues voisines, celles du Garçon d'Or et de la Fille de Jade. Chan-po admire les fleurs du chemin. « A quoi bon ? » ironise Ying-t'ai, « vous ne savez pas les cueillir ! » Chan-po ne comprend ni cette allusion, ni l'application du fameux proverbe que la jeune fille cite tristement alors qu'ils se penchent tous deux sur le miroir d'un puits : « Ceux qui sont prédestinés se rencontrent même si mille lieues les séparent ; ceux qui ne le sont pas ne se rencontreront jamais, même s'ils vivent tout près l'un de l'autre ! »

Les deux jeunes gens ont encore à traverser un ruisseau sur une planche branlante, et Ying-t'ai fait semblant d'avoir peur pour que Chan-po la soutienne : « Plus vite ! » lui dit-elle. « Mais nous ne sommes pas pressés », répond le jeune homme. « Hélas » soupire la jeune fille, « vous seul n'êtes pas pressé ! »

Ils arrivent enfin au bouquet de saules où ils s'étaient vus pour la première fois. Ils vont se quitter. « Pour combien de temps ? Pour toujours sans doute ! » dit avec angoisse Ying-t'ai,

qui fait une dernière tentative : « Avez-vous des projets de mariage ? » demande-t-elle à Chan-po. « Vous savez bien que non », répond celui-ci. « Alors, aimeriez-vous épouser un jour ma sœur ? — Je ne savais pas que vous aviez une sœur. Quel âge a-t-elle ? — Le même âge que moi. Nous sommes jumeaux. Elle me ressemble à tel point, physiquement et moralement, qu'il vous suffit de me regarder pour la voir. »

Le malentendu continue. Chan-po accepte la main de la sœur prétendue de son « frère », et promet de venir les voir avant cent jours.

ACTE V. — Cent jours, c'est long. Assez long pour que la catastrophe arrive. Un riche nobliau du voisinage, le sieur Ma, a entendu parler de Ying-t'ai et envoie une entremetteuse demander sa main. Institution séculaire, les entremetteuses étaient en Chine des personnes fort honorables, puisque nul mariage ne pouvait se faire sans elles, mais aussi des techniciennes de l'intrigue, prêtes à tromper ciel et terre moyennant quelques finances ; le principal personnage de notre acte V est cette bavarde sans scrupules qui se présente en un monologue admirable : « Le cœur froid, la bouche de miel, c'est moi qui appelle ronds les carrés et carrés les ronds ; c'est la pointe de ma langue qui crée beauté et richesse, qui pare hommes et femmes, à mon gré, de toutes les grâces de la nature et de la société. Quel poisson échapperait à mes hameçons ? »

Le père de Ying-t'ai, désireux d'une alliance avantageuse, accepte aussitôt de fiancer sa fille au fils du sieur Ma. La mère de la jeune fille, à qui celle-ci a confié le secret de son amour, argumente en vain contre lui. Chan-po est pauvre, tranche le père. Et puis, quelle honte que de choisir soi-même son fiancé ! Quelle effronterie ! La pauvre Ying-t'ai se désespère, résolue en tout cas à ne jamais épouser que Chan-po, ou alors le soleil se lèverait à l'Ouest ! Et de maudire l'entremetteuse : « Que ta maison brûle ! Que sable et eau inondent tes champs ! Que les brigands te massacrent sur la route ! Sois muette et paralysée ! »

ACTE VI. — Chan-po arrive enfin. « Reçois-le cette fois », ordonne à Ying-t'ai son père. « Ce sera la dernière. Engage-le toi-même à chercher femme ailleurs. Et souviens-toi que tu es déjà de la famille Ma ! » Le début de l'entrevue est pathétique. Chan-po, surpris et ravi de voir son frère devenu cette belle jeune fille, la croit sienne et rit de joie. Ce rire déchire les entrailles de Ying-t'ai. Quand elle lui révèle ses fiançailles forcées, une fièvre maligne s'empare du jeune homme. Rentré chez lui, il reste de longs jours au lit, rongé par un mal mystérieux, au grand désespoir de sa mère veuve, qui restera seule au monde et sans descendance. Il fait passer à Ying-t'ai une lettre anxieuse pour lui demander un remède. Elle répond : « Il vous faudrait une corne du dragon roi de la mer, du givre de tuile millénaire, la plante miraculeuse du Mont aux Fées », et sept autres ingrédients impossibles à trouver. Il comprend que leur amour est sans espoir. Il crache le sang dans le mouchoir que Ying-t'ai lui a donné et qui ne le quitte plus, et meurt en lui écrivant.

La jeune fille reçoit la triste nouvelle le matin même du jour fixé pour son mariage : déjà le convoi nuptial vient la chercher pour l'emmener chez les Ma. Gongs et tambourins résonnent autour de la maison lorsqu'on apporte à Ying-t'ai le mouchoir taché de sang que Chan-po serrait à son dernier soupir. Déchirée de pitié, de regret et de haine, elle reproche cette mort à son père et exige de se revêtir de blanc, couleur traditionnelle du deuil en Chine, et d'aller prier sur la tombe de Chan-po : à cette condition seulement elle acceptera de monter dans la chaise à porteurs.

Sa mère obtient l'acceptation de l'entremetteuse ; il est convenu que Ying-t'ai mettra les habits rouges de la joie et des noces et les recouvrira de ses vêtements de deuil, et qu'elle ôtera ceux-ci après la cérémonie funèbre pour entrer chez les Ma. Les porteurs s'ébranlent, avec la musique bruyante qui accompagne traditionnellement les cortèges nuptiaux en Chine. Arrivés devant la tombe de Chan-po, ils s'arrêtent et Ying-t'ai descend, vêtue de blanc. Un orage éclate à cet instant. Entremetteuse, porteurs et

musiciens assistent, dans le déchaînement des éléments, à un spectacle incroyable : Ying-t'ai a brûlé ses bâtonnets d'encens, elle embrasse en gémissant la stèle funéraire, et la tombe s'ouvre. Ying-t'ai s'y jette, rejoignant son bien-aimé dans le royaume des morts. Mais l'orage s'arrête brusquement. Voici de nouveau le ciel bleu, et l'on voit deux papillons voltiger ensemble, dans la gloire légère du soleil réapparu. Vol nuptial d'outre-tombe de ces amants tragiques à qui le Destin a refusé de s'unir ici-bas.

BIBLIOGRAPHIE

sur le « théâtre de Pékin » (*King-hi*)

- Mien TCHENG, *Le théâtre chinois moderne et Répertoire analytique du théâtre chinois moderne*, 2 vol., Paris, 1929.
 L. C. ARLINGTON, *Le théâtre chinois*, Pékin, 1935 (*The Chinese Drama*, Changhai, 1930).
 A. C. SCOTT, *The Classical Theatre of China*, Londres, 1957.

UNE SOIRÉE AU THÉÂTRE CHINOIS

par Robert RUHLMANN

Entre toutes les formes du théâtre en Chine, la plus populaire reste l'opéra traditionnel. Transportons-nous par la pensée dans une salle où ce spectacle va être donné. Nous arrivons juste à temps : voici les musiciens qui s'installent à leur place, dans un coin de la scène à droite. D'abord les deux violons, dont la fonction est d'accompagner les passages lyriques. Chacun n'a que deux cordes, mais des cordes expressives, capables de se tordre en grincements de colère et de vibrer en tendres caresses. Derrière les violons se placent les caisses, tambourins, cymbales et castagnettes, faits pour ponctuer les dialogues, pour rythmer et amplifier les combats et les danses, pour construire l'atmosphère joyeuse ou menaçante d'une situation. A eux la manipulation

savante de la tension du public, qu'ils aiguïssent ou relâchent tour à tour.

Orchestre rudimentaire, mais à coup sûr efficace ! Lorsque ces six ou sept instruments donnent à la fois, le bruit est énorme et s'entend de loin. Cette exubérance sonore n'a pas plu à tous les Occidentaux. « Cacophonie assourdissante ! » soupiraient naguère les touristes de goût classique. Nous n'en sommes plus là : le jazz nous a accoutumés à d'autres standards. Notons d'ailleurs que cette musique n'a rien de cacophonique : sa gamme à cinq tons est évidemment très différente de la nôtre, mais les règles de la composition sont aussi strictes que chez nous, et qui se familiarise un peu avec elle en apprécie bientôt le charme prenant.

Quant au bruit, nos sociologues nous ont appris à comprendre l'importance du tam-tam dans la vie collective : rien de tel que les cymbales et la grosse caisse pour soustraire un public au monde réel, pour noyer ses soucis quotidiens, pour l'environner d'un « air de fête ». Sans doute l'évasion que procure Mozart est d'une qualité plus élevée ; mais elle n'est pas accessible à tous, et elle exige peut-être qu'on soit déjà disponible : car on peut toujours se refuser à Mozart en se bouchant les oreilles. Essayez donc avec la grosse caisse et les cymbales !

Donc le tintamarre a commencé. La puissance mystérieuse du rythme réveille en nous de vagues souvenirs ancestraux de l'âge des cavernes. Et nous baignons dans une attente délicieuse. Nos regards parcourent le plateau, qu'aucun rideau ne sépare de la salle. Il est vide. Il le restera d'ailleurs durant toute la soirée, ou à peu près : ici, ni meubles, ni décor. La tenture qui fait le fond est d'une couleur unie. Comme dans le drame élisabéthain, ce sont les personnages qui nous apprendront où la scène se passe. Ainsi, pas de temps perdu en changements de décor ; les bagages des troupes en voyage sont légers ; et surtout l'œuvre d'un décorateur, aussi réussie qu'on la suppose, peut-elle jamais valoir l'imagination d'un public exercé, quand la poésie du texte et une musique plastique viennent lui donner des ailes ?

Le même plateau vide sera donc tour à tour défilé de montagne entre deux fortins de la Grande Muraille, ou pont qui tangué d'une jonque en mer, ou encore coin de rizières ou de champ de coton. La seule magie du verbe pourra l'écraser sous le grand soleil de l'été, dans le bourdonnement des insectes, ou le balayer d'un vent de sable et de pierrailles, ou l'engourdir sous trois pieds de neige. Voyez par exemple le grand air de Hiue P'ing-kouei au premier acte de *Wou-kia-p'o*, qui commence ainsi : « Un cheval a quitté les frontières mongoles... » En quelques beaux vers, c'est tout un paysage qui naît : verdure et fleurs, toute l'animation d'une campagne heureuse telle qu'elle apparaît au voyageur solitaire qui rentre chez lui après dix-huit ans d'exil dans les déserts et les steppes de l'Asie centrale...

Le personnage qui entre en scène est escorté s'il est de haut rang, et son escorte reste à ses côtés jusqu'à sa sortie. Un guerrier est ainsi précédé de quatre écuyers ou de son palefrenier — les palefreniers du répertoire sont des acrobates remarquables —, un juge de quatre huissiers, une reine de quatre suivantes, l'empereur de quatre eunuques. L'ingénue n'apparaît pas sans sa camériste, le père noble sans son maître d'hôtel, le jeune premier sans son page, qui porte la cithare, l'épée et les livres de son maître. Les entretiens du héros avec ces confidents habituels servent d'exposition, comme dans notre tragédie classique. Mais très souvent aussi le héros entre seul et s'adresse directement au public. Dans les deux cas, il chante un bref prélude de deux ou quatre vers — le premier vers en coulisse, avant d'apparaître —, puis vient simplement se placer au milieu du plateau, face au public, et décline ingénument ses noms et qualité, qu'il fait suivre d'un exposé circonstancié des événements et de ses impressions.

Voici par exemple la jeune héroïne de la pièce *Fan-ma-ki*. Elle se présente et nous explique qu'elle est la femme du magistrat de Han-tchong, que son mari est parti en tournée d'inspection et qu'elle attend son retour d'un jour à l'autre. C'est la nuit. Elle

a entendu un vieillard gémir dans le cachot du *yamen* et, avertie par un rêve, décide de le faire amener devant elle. Et voilà l'action engagée. Les péripéties se succéderont jusqu'au dénouement qui sera une double reconnaissance.

Ne faut-il pas admirer la technique de ces monologues d'exposition ? Qu'y a-t-il de moins artificiel que cette pleine et franche acceptation des conventions du théâtre ?

Même parti pris de convention, et de refus de l'artifice, dans le traitement des accessoires, qui sont stylisés et réduits au strict minimum : leur rôle, en effet, n'est pas de donner l'illusion du vrai en portant sur la scène une tranche de vie prise telle quelle au monde réel ; ils ne sont que des symboles, ils aident le public à imaginer lui-même les détails de la réalité. Quand la nuit tombe, par exemple, l'éclairage du plateau ne change pas, mais l'un des personnages apporte une lanterne (sans lumière) d'étoffe verte et rouge. On ne mange pas sur la scène. Pour figurer repas et banquets, on apporte aux convives des tables et des sièges, et ils vident des coupes de bois plusieurs fois remplies d'un vin imaginaire, mais toujours en exécutant rituellement les gestes des toasts réels. Un personnage tenant à la main une cravache signifie par là qu'il est à cheval. Et le public le voit à cheval. Deux chaises, flanquant parfois une table, représentent un intérieur, que ce soit chaumière, auberge ou palais ; la chaise devant la table, un trône impérial ; derrière la table, un P. C. en campagne ou un tribunal ; sur la table, une tour ou une montagne d'où l'on observe ce qui se passe au loin. Ces accessoires sont apportés par des régisseurs de noir vêtus, que le public a depuis longtemps cessé de voir.

Les scènes de combat apportent des exemples frappants de stylisation conventionnelle. Deux lignes de guerriers se faisant face, à gauche et à droite du plateau, ce sont deux armées rangées en bataille. Ils s'ébranlent et courent en sens inverse autour du plateau, en colonne par un, derrière leur porte-étendard : les deux armées en sont venues aux mains. De chaque côté un héros

se détache, et c'est le premier de toute une série de combats singuliers, tous différents, réglés comme des ballets, chefs-d'œuvre de mise en scène, qui exigent des acteurs dits « militaires » des années de gymnastique acrobatique et d'entraînement à l'escrime. Des coups terribles passent à moins d'un pouce des visages, et les héros font des sauts périlleux répétés, ou tournent sur eux-mêmes avec de grands moulinets de leurs meurtriers engins. Lances, sabres, hallebardes, masses d'armes et lassos d'acier fendent l'air avec une symétrie parfaite et pourtant une variété extraordinaire. Le rythme, scandé par la batterie déchaînée, se ralentit et se précipite tour à tour. Tantôt le plateau fourmille de combattants, dont les costumes chatoient de broderies multicolores. Tantôt il est presque vide, pour mettre en relief un duel de chefs, sobrement classique ou d'un romantisme tourbillonnant. Homère n'eût-il pas aimé ces Iliades ?

Si les pièces « militaires » plaisent d'emblée au profane, il faut une longue familiarité pour goûter les pièces « civiles ». Mais leur finesse d'analyse psychologique, leur profonde connaissance du cœur humain, leur sens dramatique des situations et des crises, la perfection technique de leur structure et de leur langage, la virtuosité enfin des vocalises et leur valeur expressive retiennent l'amateur et l'attachent toujours davantage à mesure qu'il en découvre les richesses. Plus le spectateur chinois grandit en âge et en instruction, plus il préfère les « civiles », car pour lui la valeur d'une pièce réside avant tout dans le chant, et la gloire d'un acteur ou d'une actrice se mesure à sa voix bien plus qu'à son jeu. Les grands airs sont suivis par un public attentif qui les connaît par cœur et qui, lettré ou illettré, les chantonne dans les rues.

Qu'il s'agisse de pièces « civiles » ou de pièces « militaires », d'innombrables conventions restreignent encore l'artiste chinois dans son action et dans son chant. Aucun geste, aucun pas n'est laissé à sa fantaisie. Les moindres mouvements, fût-ce du doigt ou de la paupière, sont prévus par le livret ou par la tradition orale : avec les accessoires, avec les détails de costume et de

grimace, avec les inflexions de la voix, ils forment un langage particulier, auquel on s'initie vite, mais qui reste fixé de façon immuable, un rite que l'acteur n'est pas libre de modifier. Le spectateur occidental, habitué à voir Faust ou Phèdre changer de caractère avec ses interprètes qui explicitent successivement mille facettes nouvelles du rôle, est frappé de voir quelle faible marge d'expression est laissée au tempérament des acteurs chinois, et combien la surprise, la colère, l'admiration, le dégoût ou le désespoir ont leurs signes-types qui ne varient pas d'un acteur à l'autre. Émotions et passions sont transposées, « chiffrées » pour ainsi dire, et d'une certaine façon anoblies. Ici comme en peinture, l'art chinois est discrétion et sobriété. Il réduit son objet à un squelette que l'imagination du public complètera.

L'opéra chinois est un monde. Il groupe en son sein tous les arts plastiques, la musique, la danse, la mimique, le chant et la déclamation. Il est tragédie, comédie, cirque, ballet, revue à grand spectacle, poésie intime. Il sait aussi mêler le grave au doux, le plaisant au sévère. La vie n'en agit-elle pas de même, elle qui constamment associe ces éléments contradictoires ? Et d'ailleurs, combien de spectateurs suivraient sans fatigue une tragédie pure, dont la tension ne se relâcherait à aucun moment ? Aussi une scène pathétique est-elle toujours suivie d'un intermède comique, qui l'interrompt même parfois. Une expérience millénaire a enseigné à la Chine que le mélange des genres était la formule théâtrale par excellence. N'est-ce pas aussi la vérité de Shakespeare et de Molière ?

L'INFLUENCE OCCIDENTALE DANS LES TRADUCTIONS

par Paul DEMIÉVILLE

Depuis un siècle, l'histoire de la Chine est celle d'une grande civilisation qui cherche à s'expliquer, dans un débat à la vie à la mort, avec une autre civilisation, celle de l'Occident moderne.

C'est la seconde fois dans l'histoire de la Chine que se produit pareille rencontre. Lorsqu'au début de notre ère l'introduction du Bouddhisme fit connaître aux Chinois la civilisation de l'Inde, il s'ensuivit des réactions et des tensions analogues à celles dont la Chine moderne a été le théâtre. La nécessité de traduire des livres étrangers où s'exprimaient des idées absolument nouvelles pour les Chinois posa, en particulier, dans un cas comme dans l'autre, des problèmes similaires dont l'examen permet d'aborder par un biais instructif l'étude de ces faits d'acculturation.

Dans un cas comme dans l'autre, la rencontre fut motivée tout d'abord par la propagande religieuse, celle du Bouddhisme d'une part, celle du Christianisme de l'autre. Mais, dans le cas des missionnaires jésuites — pour la plupart italiens et français — qui, à partir de la fin du xvi^e siècle, portèrent à la Chine la prédication chrétienne, vous savez que leur tactique fit une très large part, en dehors de la religion proprement dite, aux sciences occidentales qu'ils jugeaient aptes à intéresser les dirigeants chinois et à les attirer vers notre civilisation et par là vers le Christianisme. On a dressé une statistique raisonnée des quelques centaines d'ouvrages européens qui furent traduits par les jésuites ou sous leur impulsion depuis la fin du xvi^e jusqu'au xviii^e siècle : seule une moitié de ces ouvrages étaient d'ordre proprement religieux ; un tiers se rapportait aux sciences, surtout aux mathématiques, à l'astronomie et à la cosmologie, le reste aux humanités et aux institutions de l'Europe, morale, psychologie, géographie, éducation, linguistique, etc. Les *Fables* d'Ésope furent une des rares œuvres de notre littérature profane qui furent traduites à cette époque par un Français, le P. Trigault, en 1625. La Bible elle-même ne devait être traduite qu'au xix^e siècle, ou du moins les traductions qui en furent faites par des missionnaires catholiques du xvii^e et du xviii^e siècle restèrent-elles manuscrites et ne se répandirent-elles pas dans le public chinois.

A cette époque, les traductions des textes européens se faisaient en Chine de la même manière que dix ou quinze siècles

plus tôt s'étaient élaborées les traductions des textes boudhiques : un missionnaire européen parlant le chinois vulgaire exposait oralement le contenu du texte, et un Chinois ou plusieurs Chinois convertis couchaient par écrit une interprétation en chinois littéraire. Comme ces Chinois appartenaient généralement à l'élite lettrée, alors visée par les missionnaires, le style des traductions était de qualité et les traductions touchaient le public cultivé.

Il n'en alla plus de même au début du XIX^e siècle, lorsque les missionnaires protestants se mirent à leur tour à traduire en chinois des ouvrages tout d'abord religieux, puis profanes. Dans les factoreries britanniques de Canton où ils s'installèrent au début, ce n'est pas avec des lettrés qu'ils entrèrent en contact ; ceux-ci se tenaient sur la défensive. Les seuls interprètes autorisés entre les commerçants européens et les autorités chinoises étaient ce qu'on appelait les « linguistes », des drogmans chinois de bas étage qui étaient fort jaloux de leurs prérogatives. Il était même interdit aux Chinois d'enseigner leur langue aux Européens ou de leur servir de scribes, et l'ambassade de Lord Macartney, en 1793, demanda vainement à l'empereur K'ien-long de faire abroger cette interdiction.

Lorsqu'en 1807 le pionnier des missions protestantes en Chine, le révérend anglais Robert Morrison, entreprit à Canton une traduction intégrale de la Bible, ses collaborateurs chinois devaient se cacher. Morrison réussit cependant à mener à bien sa traduction ; elle fut imprimée à Singapour en 1823, un an après celle de Joshua Marshman, un autre pasteur anglais qui avait travaillé à Calcutta avec l'aide d'un Arménien né à Macao et de quelques néophytes chinois, et dont la traduction fut imprimée en Inde en 1822.

Ces deux premières versions chinoises de la Bible étaient rédigées en langue classique, mais dans un style d'une littéralité et d'un barbarisme effroyables, bien fait pour rebuter l'intelligentsia chinoise. A partir de 1856, on vit paraître des

traductions de textes bibliques en langue vulgaire, d'abord en mandarin, puis dans les différents dialectes. Il faut descendre jusqu'à nos jours pour trouver des interprétations chinoises des Écritures chrétiennes ayant une bonne tenue littéraire ou savante, comme la traduction des *Psaumes* publiés en 1946, en vers archaïques, dans le pur style du *Livre de la Poésie (Che king)*, par M. Wou King-hiong (John Wu), ancien juge de la Cour internationale de La Haye, puis ministre de la République Chinoise auprès du Saint-Siège, ou comme celle de la Bible entière entreprise en langue vulgaire, mais avec un appareil érudit digne des lecteurs les plus doctes, par les missionnaires franciscains depuis 1945 et dont une dizaine de volumes ont déjà paru. Une traduction de la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin est également en préparation; on peut espérer qu'elle fera connaître aux Chinois notre pensée médiévale, dont l'ignorance presque totale où les en a laissés l'absence de traductions a contribué à fausser gravement l'idée que l'on s'est faite en Chine de la spiritualité occidentale et de son histoire.

Quittons maintenant le domaine religieux et le rapprochement avec le précédent bouddhique, pour aborder le domaine profane où l'œuvre des traducteurs allait prendre un développement immense au cours du XIX^e siècle. Là aussi nous trouvons tout d'abord, mais au début seulement, l'action des missionnaires tant protestants que catholiques. Dès l'« ouverture » de la Chine en 1842, ils fondèrent des écoles et publièrent en chinois des manuels, des compilations, des périodiques. Ceux-ci ne traitaient pas seulement de questions religieuses; on y vit bientôt figurer toutes les matières européennes qui, de plus en plus, tendaient à s'enseigner dans les écoles des missionnaires. Si, entre 1810 et 1867, les publications de l'ensemble des missions protestantes compptaient environ 86 % d'ouvrages religieux, à la fin du siècle, entre 1891 et 1895, l'imprimerie de la mission presbytérienne américaine publiait 70 % d'ouvrages consacrés aux sciences, à la médecine, à l'éducation, à l'étude des langues.

Dès le milieu du xix^e siècle, le gouvernement chinois, durement réveillé par ses défaites militaires, intervint dans les entreprises de traduction et les prit sous son patronage. En 1839, à la veille de la Guerre de l'Opium, le Commissaire impérial de Canton avait constitué un personnel de traducteurs chargés d'informer le gouvernement chinois des agissements et des opinions des étrangers, par des dépouillements de livres et de journaux anglais. Une école officielle de langues étrangères fut fondée à Pékin en 1861 ; on y donnait aussi des cours sur les sciences et les institutions de l'Occident. Des traductions d'ouvrages occidentaux étaient distribuées aux fonctionnaires locaux par l'intermédiaire des gouvernements provinciaux. Il y eut aussi, dès 1863, une école de langues et de sciences occidentales à Changhai, une autre à Canton dès 1864 ; en 1869, une école du même genre fut annexée à l'arsenal de Changhai. A partir de 1872, on commença à envoyer des étudiants chinois en Amérique et en Europe. Il s'agissait tout d'abord essentiellement de faciliter l'assimilation par les Chinois des sciences et des techniques qui avaient permis les victoires occidentales. Pour la seconde moitié du xix^e siècle, en gros entre la guerre sino-britannique de 1840 et la guerre sino-japonaise de 1895, la statistique des traductions d'ouvrages occidentaux accuse 40 % d'ouvrages sur les sciences appliquées, 30 % sur les sciences pures, 10 % sur l'histoire et la géographie, 8 % sur les sciences sociales, contre 1 % d'ouvrages se rapportant à la religion. Le pourcentage des langues traduites, 75 % d'ouvrages en anglais, 15 % d'ouvrages japonais, 5 % d'allemands et 2 1/2 % de français, souligne l'emprise écrasante des Anglo-Saxons.

Au début du xx^e siècle, l'intérêt des Chinois pour nos sciences appliquées le cède à celui qu'ils commencent à prendre à nos sciences humaines et sociales. On se rend compte du fait que la solution des difficultés chinoises n'impliquait pas simplement l'accès à nos techniques matérielles et militaires, mais qu'il importait de sonder les principes même de notre civilisation.

Au lendemain de la désastreuse affaire des Boxeurs, le 29 janvier 1901, l'impératrice douairière Ts'eu-hi reconnaissait publiquement que, pour réformer la Chine, il ne suffisait pas de se familiariser avec les langues et les machines de l'Occident : celles-ci, déclarait-elle expressément dans un décret, n'étaient que « la peau et les poils » de la culture occidentale.

Entre 1902 et 1904, 60 % des ouvrages traduits traitaient de sociologie, d'histoire et de géographie, de philologie et de littérature, 21 % de sciences pures, 10 % de sciences appliquées. C'est à cette époque qu'un lettré de Fou-tcheou, Yen Fou, qui avait séjourné à l'Université d'Édimbourg, traduisit ou plutôt adapta très librement, mais en un style chinois fort élégant, toute une série d'œuvres philosophiques de l'Occident moderne, *l'Évolution et l'éthique* de Huxley, la *Richesse des nations* d'Adam Smith, la *Liberté* et la *Logique* de Stuart Mill, la *Sociologie* de Herbert Spencer, *l'Esprit des lois* de Montesquieu. Le choix de ces œuvres, qui eurent un grand retentissement en Chine en raison du talent littéraire de leur adaptateur, fixa pour longtemps l'image fâcheusement partielle et partielle que les Chinois se formèrent de notre philosophie.

Sur l'ensemble des ouvrages traduits en chinois entre 1902 et 1904, 60 % étaient traduits du japonais. La victoire japonaise de 1895 avait impressionné les Chinois, qui se mirent à chercher au Japon un exemple de modernisation dont s'inspirèrent leurs essais de réformes. En 1898, il se trouva même à Pékin un réformiste chinois pour proposer que l'amiral Itô, le vainqueur de 1895, le grand homme de l'ère Meiji, fût nommé premier ministre de Chine pour faire aboutir les réformes. Le 20 septembre 1898, au moment où le « mouvement des réformes » allait tourner court, Itô eut avec l'empereur Kouang-siu un entretien au cours duquel le souverain mandchou l'invita à prodiguer ses conseils aux réformistes chinois. C'est à ce moment que les étudiants chinois commencèrent à se rendre en masse au Japon, qui allait servir d'intermédiaire entre la culture chinoise et celle de l'Occident.

C'est principalement à travers les traductions japonaises que la littérature occidentale fit alors son entrée en Chine. Les premières traductions de romans et de pièces de théâtre avaient été l'œuvre d'un autre lettré de Fou-tcheou, Lin Chou, né en 1852 et qui n'avait aucune connaissance personnelle d'aucune langue occidentale, ni même du japonais, ce qui n'empêcha pas son adaptation de la *Dame aux camélias* d'avoir un immense succès en Chine où le thème de la courtisane réhabilitée par ses malheurs avait toujours été très populaire.

En 1909, Lou-siun, l'illustre conteur, celui dont on fait aujourd'hui un Gorki chinois, traduisait au Japon, sur des textes japonais, les contes de Maupassant et de Tchekhov dont l'influence est si sensible dans son œuvre ; on peut dire que l'œuvre de Lou-siun et celle de maints autres romanciers de la Chine moderne remontent en partie à notre école réaliste, dans la mesure où cette école a inspiré les romanciers russes et leurs imitateurs japonais.

Entre 1912 et 1940, les statistiques indiquent 27 % d'ouvrages littéraires sur l'ensemble des traductions chinoises d'ouvrages occidentaux. La politique agressive du Japon au cours et à la suite de la première guerre mondiale, les « vingt et une demandes » qu'il présenta à la Chine, l'affaire du Chantong, la protestation des étudiants de Pékin le 4 mai 1919, tout cela indisposa la Chine contre le Japon, et l'on vit les ouvrages anglo-saxons reprendre le premier rang dans l'ensemble des traductions chinoises. Mais bientôt la Russie allait entrer en lice, et les traductions d'ouvrages russes, qui ne comptaient que pour 0,3 % dans l'ensemble des traductions entre 1850 et 1900 et pour 9,5 % entre 1919 et 1949, évinceront toutes les autres à partir de l'instauration à Pékin de la République populaire en 1949. Une marée de littérature marxiste et soviétique inonda l'édition chinoise : en 1950, on comptait 77,5 % d'ouvrages traduits du russe, contre 18 % traduits de l'anglais. Le français, l'allemand, l'italien et les autres langues occidentales ont toujours été reléguées en serre-file dans les statistiques des traductions

chinoises, ce qui ne signifie pas que les œuvres rédigées en ces langues n'aient pas exercé, parfois de manière indirecte, une influence considérable sur l'évolution de la Chine moderne.

BIBLIOGRAPHIE

- Tsuen-hsuei TSIEN, Western impact on China through translation, *Far Eastern Quarterly*, XIII, III, Lancaster, Pennsylvania, mai 1954, p. 305-327.
- Ssu-yü TENG et John K. FAIRBANK, *China's response to the West, a documentary survey 1839-1923*, Harvard University Press, 1954.
- Susan Reed STIFLER, The Language Students of the East India Company's Canton Factory, *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, LXIX, Changhai, 1938, p. 46-82.
- Alexander WYLIE, The Bible in China, *Chinese Researches*, Changhai, 1897, p. 81-109.
- Dzo Ching-chuan, Le « Nipponisme » et la crise de conscience en Chine, *Civilisations*, V, 1, Bruxelles, 1955, p. 25-42.
-

CINQUIÈME PARTIE

LES ARTS

CARACTÉRISTIQUES DE L'ART CHINOIS

par Madeleine PAUL-DAVID

Près de quatre mille ans de développement continu, tel est le panorama que nous offre aujourd'hui l'art chinois et cette longue séquence suffirait, à elle seule, à lui conférer un caractère original que nul ne saurait d'ailleurs lui contester. Si nous évoquons les arts d'Occident, où trouverions-nous durée semblable ? Le miracle grec découle bien de la Crète, de l'Égypte, de la Mésopotamie, il influencera Rome, Byzance, puis toute l'Europe : mais à travers quelles transformations, dues au tempérament des peuples divers qui s'en inspirent, aux aspects non moins divers de leur cadre géographique et de leur culture !

En Chine, rien de tel. C'est dans les mêmes lieux et issu d'une seule et même culture que se présente à nous l'art extrême-oriental. Non qu'il soit resté à l'abri des influences extérieures. Dès le moment où il nous apparaît, nous y saisissons des apports étrangers et, tout au long de son histoire, on y décèle des influences constamment renouvelées. Mais les cadres initiaux étaient si solides que ces apports, rapidement adaptés, assimilés, prendront bientôt un aspect typiquement chinois, tant et si bien qu'il devient parfois malaisé d'en discerner l'origine étrangère. Mais qui dit typiquement chinois ne veut pas dire « chinoiserie », ces produits de l'art décadent du XVIII^e siècle dont se délectèrent nos ancêtres férus d'exotisme. Tardivement, en effet, deux influences néfastes s'exerceront sur l'art du Céleste Empire, entraînant sa rapide désagrégation : tout d'abord celle de la dynastie mandchoue,

encore peu cultivée et que ses origines barbares rendaient surtout sensible au luxe des matières, à la surcharge des décors, puis celle de l'abondante commande européenne, avide de nouveautés et peu accessible aux formes authentiquement extrême-orientales. Et, cependant, dans ces « chinoiseries » ou, du moins, dans les plus valables d'entre elles, nous retrouverons encore certaines des qualités les plus caractéristiques de l'art chinois : la beauté des matières et du travail.

On a dit bien souvent qu'au cours de leur longue histoire, les Chinois ont su élaborer un art de bien vivre que l'on se plaît parfois à comparer au nôtre : comme nous, les Chinois aiment les cadres harmonieux, les beaux objets et la bonne cuisine. Ils savent jouir de tout ce que leur offre le monde naturel auquel, paysans vivant la vie terrienne tout entière dominée par le rythme des saisons, ils restent intimement liés. Cette jouissance du monde sensible apparaît dès une haute époque et met en jeu toutes les facultés sensorielles. Un bel objet, en Chine, s'adresse non seulement à la vue, mais encore au toucher et à l'ouïe. Nous n'en voulons pour exemple que l'usage du jade, la pierre précieuse entre toutes, matière qui s'est chargée au cours des siècles de tout un contenu symbolique mais dont les qualités premières, pour les Chinois de l'époque archaïque, ont dû être la dureté qui assure sa pérennité, l'éclat de son poli et de ses couleurs et encore l'agrément de son contact, enfin sa sonorité ; transformé en objet rituel, en parure ou en instrument de musique, le jade deviendra le modèle que les potiers s'efforceront d'égaler en inventant la porcelaine. A cet amour des matières précieuses, qui laisse l'art chinois si étroitement lié à la nature, s'allie une autre vertu primordiale : celle de la ligne.

Le Chinois — et ce, dès les hautes époques — eut la faculté d'appréhender le réel et d'en rendre l'aspect par ses lignes les plus spécifiques, d'en faire une synthèse, sans s'attarder au détail. Synthétique et généralisateur, il fait d'une forme vivante un tout harmonieux, équilibré et rythmé, dont il rendra avec un égal

bonheur le profil et la masse. Cette attitude devant l'objet se traduit dans l'écriture chinoise : l'idéogramme actuel est issu d'un pictogramme dont on peut suivre les transformations dans les plus anciennes inscriptions. Dès le ^{xiv}^e siècle avant notre ère, sur des os gravés divinatoires, ces pictogrammes révèlent le pouvoir généralisateur de la vision chinoise. Et, ainsi que nous l'avons signalé, cette qualité n'apparaît pas uniquement dans l'art de peindre, bien que ce soit là qu'elle s'est peut-être exprimée avec le plus de bonheur. Dès les alentours de notre ère, pour des raisons culturelles et éthiques, la peinture s'est étroitement liée à l'écriture ; elle est devenue le moyen d'expression tout à la fois le plus commode et le plus raffiné de l'art extrême-oriental. Mais l'on a souvent tendance à oublier qu'il existe aussi une sculpture chinoise. En fait, dans l'échelle des valeurs, le sculpteur est moins considéré que le peintre. Il n'est qu'un artisan, et son nom a été bien rarement conservé. La raison en est que le peintre se double d'un lettré, puisque, sachant manier le pinceau, il sait aussi écrire et lire et a ainsi accès à la plus haute culture, pour laquelle tout Chinois manifeste un profond respect. Mais l'artisan, le modeste tailleur de pierre, tout en cernant la forme d'une ligne souple et continue, possède le don d'en rendre la masse. Ses représentations d'animaux ou de figures humaines stylisées et rythmées auront la pesanteur de la vie.

Enfin, de même que le calligraphe, celui qui manie le pinceau, disposant harmonieusement des caractères sur une feuille de papier, et le peintre, dessinant le contour des montagnes ou des arbres ou les évoquant à l'aide de taches d'une encre plus ou moins diluée d'eau, l'artisan animera ses créations d'un rythme tout particulier et qui serait, en dernière analyse, l'essence même de l'esthétique orientale : rythme souvent subtil, proche parfois d'un rythme musical et où, en dépit d'une asymétrie apparente, se répondent courbes et contre-courbes dans un jeu savant de lignes ou de volumes.

L'Occidental est parfois rebuté par les formes étranges, fabu-

leuses du décor chinois, monstres qui nous semblent souvent le fruit d'imaginations malades et déréglées. Cependant, à les examiner de plus près, nous nous apercevons que ces formes monstrueuses restent bien près de la nature. Le décor des bronzes Chang, au XIII^e siècle avant notre ère, décor désormais classique même en Occident, est directement issu de la faune dont on a retrouvé les vestiges au cours des fouilles qui firent renaître au jour la civilisation chinoise du II^e millénaire avant notre ère. Fort simplement, tel élément emprunté à un animal est combiné avec un autre pour créer un ensemble qui les évoque tous deux en même temps, sous l'emprise d'un symbolisme qui nous échappe aujourd'hui : jeux de formes auxquels les Chinois ont toujours aimé à se livrer.

Plus près de nous, dans ces pierres funéraires révélées par le grand sinologue français Édouard Chavannes, tourbillonne, ciselé dans la pierre, tout un monde de génies, monde des airs et des eaux, expression de la mythologie de l'époque Han, aux alentours de notre ère. Là encore, toutes ces formes fabuleuses restent à l'échelle humaine, car, en dépit des apparences trompeuses, le Chinois n'aime pas la démesure et ses créations imaginaires restent centrées sur le réel.

Ce sera plutôt dans les paysages que s'exprimeront les élans mystiques des Chinois et, là aussi, leur langage symbolique restera à base d'arbres, de fleurs, de montagnes, d'eau et d'air. Leur vie spirituelle se réalisera avec plénitude dans une union totale avec l'univers, dans la communion de l'homme avec le reste de la création dont, à l'encontre de l'Occidental, il n'est pas le point central mais un des aspects, au même titre que l'animal, la roche ou la plante. Expression d'un humanisme dont on ne saurait contester la grandeur, l'art chinois nous apparaît ainsi dans sa richesse et dans sa complexité comme un tout harmonieux, équilibré et mesuré dans lequel l'homme s'unit avec un rare bonheur à l'univers qui l'entoure.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux comportant une bibliographie détaillée par matières :

- S. W. BUSHELL, *Chinese Art*, éd. révisée, 2 vol., Londres, 1909.
R. GROSSET, *La Chine et son art*, Éditions d'Histoire et d'Art, Plon, Paris, 1951.
J. BUHOT, *Arts de la Chine*, collection Arts du Monde, Éditions du Chêne, Paris, 1951.
M. PAUL-DAVID, *Arts et styles de la Chine*, collection Arts, Styles et Techniques, Larousse, Paris, 1953.
L. SICKMAN et A. SOPER, *The Art and Architecture of China*, The Pelican History of Art, Penguin Books, 1956.

Ouvrages importants récemment parus :

- O. SIRÉN, *Chinese Painting, Leading Masters and Principles*, 2 vol. de texte et un vol. de pl., Lund Humphries, Londres, 1956.
D. LION-GOLDSCHMIDT, *Les poteries et porcelaines chinoises*, coll. « L'œil du connaisseur », Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

L'ESTHÉTIQUE CHINOISE VUE PAR UN OCCIDENTAL

par Philippe STERN

Évoquer un art sans images est quasi impossible, mais peut-être nos auditeurs voudront-ils compléter ce court exposé en visitant le Musée Guimet et le Musée Cernuschi, ou en feuilletant les planches des nombreux ouvrages illustrés sur l'art chinois.

Il y a huit jours, Mlle Paul-David vous indiquait l'unité de la Chine, à travers son art. Point de vue opposé qui le complète, c'est sur l'évolution de l'art chinois et ses aspects divers que nous insisterons aujourd'hui. Tout art, même le plus traditionnel, même le plus hiératique, évolue surtout s'il se prolonge longtemps, et l'art chinois est sans doute l'art du monde qui a eu la plus longue durée. Tenter, en omettant beaucoup, en schématisant à l'extrême, de faire ressortir les grands moments de cette évolution, tel va être le but de ce court exposé.

Trois aspects émergent, successifs : *les bronzes anciens s'affirment d'abord ; la sculpture domine ensuite ; la peinture et la céramique viennent enfin au premier rang.*

Malgré l'évolution et les lents changements, une première période, d'un millénaire environ, se dessine dans l'art chinois depuis son apparition, pour nous aux ^{xiv^e}-^{xii^e} siècles avant l'ère chrétienne, jusqu'à la dynastie des Han, du ^{ii^e} siècle avant J.-C. au ^{ii^e} siècle après J.-C. Cette période antique est représentée surtout par des bronzes rituels, des jades très simples, des os ; quelques rares sculptures existent aussi ; le reste a disparu. Mais ce qui domine, ce sont les bronzes rituels chinois. Leur beauté, leur originalité est surprenante.

Les formes d'abord, enrichies le plus souvent d'une admirable patine verte, sont fort diverses et très particulières. Le plus bel exemple parisien de ce qu'on pourrait appeler l'aspect masculin de cet art, un vase à viande, se trouve au Musée Cernuschi : c'est une forme pansue et puissante, se refermant sur soi et se gonflant dans ses renflements mesurés et hérissés. C'est au Musée Guimet qu'est exposée la plus harmonieuse, selon nous, des formes qu'on pourrait dire féminines : un vase fin, élancé, ponctué d'étranglements et de bagues. Un autre vase, le *tsio* (ou *tsiue*), répond à la bizarre description suivante : trois hauts pieds un peu courbés, une forme en calice à deux becs, l'un court et pointu, l'autre plus long, arrondi et creusé, becs séparés par deux pointes dressées et comme chapeautées. Cela semble incongru. Cependant l'ensemble a un tel équilibre que la moindre faute de proportions, dans les copies tardives par exemple, fait sursauter comme une fausse note. Toutes ces formes ne ressemblent en rien à ce que nous connaissons et cependant, dès que nous sommes habitués à elles, elles nous donnent la sensation d'une extraordinaire réussite dans l'étrange et en même temps dans le mesuré. Ces vases ont parfois une forme animale.

Sur ces bronzes chinois anciens un décor parfois en fort relief, parfois plus plat, est équilibré dans sa surcharge. Les animaux

fantastiques, probablement liés aux symboles cosmiques, s'y mêlent aux ornements, se démembrent et se remembrent. Le plus curieux d'entre eux est le *f'ao-t'ie*, tête de monstre présentée de face, sans mâchoire inférieure. Un vase semble, à première vue, couvert de simples décorations enchevêtrées et vigoureuses : mais voici que les gros yeux globuleux, la mâchoire supérieure ou le nez du *f'ao-t'ie* émergent du décor. Nous rencontrons aussi le *k'ouei*, ce curieux dragon filiforme à forte tête vue de profil, et les volutes puissantes, non fermées et presque carrées du *lei-wen*, ou « motif du tonnerre ».

Peu à peu, la décoration s'assouplit et s'enchevêtre plus encore, et nous voyons apparaître sur les anses et les couvercles de curieuses bêtes alliant, ce qui semble paradoxal, la fantastique hiératique et le naturel : longs corps cylindriques dont l'allongement et la cambrure indiquent une force comme ramassée sur elle-même, bêtes prêtes à bondir. Ornements de chars, miroirs, fibules font aussi partie de ces bronzes, mais nous ne pouvons parler de tout.

Second volet de notre triptyque, après ce premier millénaire de l'art chinois, la sculpture prédomine avec la dynastie des Han et le début de l'ère chrétienne. Un naturalisme nouveau s'affirme, observation aiguë du réel qui garde des allures de fantastique cosmique. C'est un tigre se précipitant sur sa proie ; ce sont les animaux des quatre points cardinaux, surtout le dragon vert de l'Est, et — plus étonnant encore — l'oiseau rouge du Sud, si admirable dans sa cambrure héraldique et en même temps si proche du dindon (vous pourrez en voir une photographie au fond de la galerie des bronzes au Musée Guimet). Dans les chambres funéraires chinoises du début de l'ère chrétienne, une sculpture plate, proche de la gravure, conte légendes et histoires avec un sens à la fois du réel et du mythique : vêtements très amples, rotondité des chevaux, fougue intense entraînant les constellations, le tonnerre, les empereurs.

Après une période moins vivante, la sculpture très différente

apparaît de nouveau sous son aspect bouddhique avec les Wei du Nord (milieu du v^e au milieu du vi^e siècle de notre ère). Cet art des Wei a une valeur fort irrégulière, mais atteint parfois à un hiératisme et à une intensité d'expression saisissants. Le rapport de ce hiératisme, de la stylisation des plis des vêtements avec notre art roman a été maintes fois signalé. Dans son prolongement japonais, cet art des Wei a atteint à un hiératisme allongé et presque gracile que nous retrouvons à Chartres et ailleurs dans l'art roman et dans sa prolongation. Il nous apporte aussi le sourire bouddhique.

Troisième volet du triptyque. Avec l'époque des T'ang (vii^e-ix^e siècles) et surtout l'époque des Song (x^e-xiii^e siècles), alors que la sculpture est parfois un peu trop naturaliste ou contournée, ce qui domine, c'est la peinture et la céramique, qui tendent toutes deux vers la monochromie. La peinture chinoise est liée à l'écriture. La calligraphie — on vous l'a déjà dit — est pour les Chinois un art essentiel. Le pinceau plus ou moins chargé d'encre de Chine et d'eau trace d'un seul trait aussi bien les pleins et les déliés des caractères de l'écriture que les contours appuyés ou effilés qui campent les personnages; et cela depuis l'époque des Han et le début de l'ère chrétienne. Le goût du paysage aussi est ancien. Mais c'est bien plus tard, avec l'époque des Song, à partir du x^e siècle, que le paysage en lavis monochrome à l'encre de Chine semble atteindre son apogée avec l'école dite du Sud. C'est un des sommets de l'art de la Chine et de l'art tout court, une esthétique très originale, *paysage qui est un état d'âme*. La secte bouddhique de la méditation, influencée par le Taoïsme, cherche le salut de l'homme dans une dépersonnalisation où l'homme semble se fondre dans la Nature, attiré par les lointains. La poésie de l'époque des Tang (vii^e-ix^e siècles) en semble imprégnée. Elle chante les paysages tristes, mélancoliques, l'automne, le clair de lune.

Les paysages monochromes de l'époque Song (x^e-xiii^e siècles), ce sont, suivant l'expression chinoise, « les monts et les eaux ».

Rien de clos : traits accusés ou légers, larges ou effilés, ou même taches — c'est presque du pointillisme parfois —, créent une peinture sans squelette, une « peinture sans os » comme disent les Chinois. Les montagnes émergent des brumes qui estompent leur base, dessinant des plans et la fuite du paysage. Un traité de peinture chinois insiste : « Les montagnes sans brume sont comme un printemps sans fleurs. » L'eau s'étend le long des grands rouleaux, représentée comme la brume par le fond de la soie ou du papier. Cette étendue liquide semble nous emporter avec elle et se continuer par le ciel. Une peinture célèbre représente un pêcheur dans sa barque dans l'immensité du ciel et de l'eau. La poésie en résonance le dit : « La rivière lointaine se confond avec le ciel », ou « L'eau automnale se confond avec le ciel sans fin », ou encore « Laissant notre barque dériver, nous voguions sur du vide, portés par le vent ». Sur une autre peinture, un homme, tout petit, est couché sous un pin tordu comme perdu dans le paysage. La poésie y correspond : « Dans ma rêverie sans fond, je ne sais où se perdent mes pensées. Je suis couché sous les grands arbres et je contemple l'œuvre éternelle. » On voit comment la peinture monochrome chinoise peut rendre ainsi un état d'âme mystique avec l'attrance d'un au-delà. Même raffinement délicat et monochrome dans la céramique. Mais le temps manque pour en parler.

Ce court triptyque insiste exagérément sur certains points aux dépens d'autres. Les causeries suivantes développeront ces parties et vous apporteront leurs compléments, car il est difficile d'embrasser près de 4 000 ans d'art chinois en dix minutes !

BIBLIOGRAPHIE

- Ph. STERN, Résumé du cours d'Histoire générale de l'Art à l'École du Louvre, section Inde et Extrême-Orient (ronéotypé).
Ph. STERN, *L'homme et son art*, Introductions des chapitres VII et X, Paris, Larousse, 1958.
-

L'ESTHÉTIQUE D'APRÈS LES TEXTES CHINOIS

par Nicole NICOLAS-VANDIER

La vérité et la beauté entretiennent entre elles des rapports si intimes que l'aspiration de l'homme vers le vrai ne peut guère être dissociée de son élan vers le beau. Les notions qui régissent la pensée se transposent naturellement dans l'art, et les conceptions qui président à la création artistique reflètent les démarches de l'esprit vers la saisie de la réalité absolue.

Pour la pensée chinoise, le Tao concentre en lui toute la réalité diffuse dans le cosmos. La mutation est l'essence des choses ; elle est ce qui du divin nous est saisissable. Rien dans le monde visible n'existe par soi, tout est apparence, passage : « La vie de l'homme », dit Tchouang-tseu, « c'est comme le saut d'un cheval au-dessus d'un ravin. Il passe et soudain disparaît. » Tout change, mais le Principe demeure et celui qui s'est identifié à lui demeure éternellement en lui. Il n'est point d'action efficace qui ne trouve en lui sa source et sa loi. Le prince ne gouverne le monde qu'en se conformant à l'Ordre absolu. Le saint n'atteint à la rayonnante autonomie de toutes ses puissances, qu'en faisant retour au foyer même de la vie. Confucius croyait à l'efficacité du silence. « Le ciel parle-t-il donc ? » interrogeait-il. « Les quatre saisons suivent leurs cours, tous les êtres reçoivent la vie : et cependant le ciel parle-t-il ? » L'absolu des mystiques reste enveloppé de silence et c'est dans le silence de la contemplation que le saint devient vie pure, incessante activité. Le déroulement régulier des saisons est le signe qui manifeste au prince la mystérieuse action de l'ordre immanent ; la vigueur et la parfaite liberté de son être intime sont les signes qui révèlent au saint la présence immédiate du principe absolu.

Les signes font connaître aux hommes responsables du gouvernement des peuples les lois invisibles qui régissent les rapports entre les êtres et les choses. La splendeur de la nature est pour

le saint le signe d'un éclat absolu qui reste imperceptible aux sens. Si rien n'est réel que le Tao, le phénomène cosmique et social, le spectacle mouvant de l'univers, toute l'expérience recueillie au fil du temps, en un mot tout le donné empirique sont-ils totalement irréels ? Comme le diront plus tard les bouddhistes chinois, on ne peut ni affirmer, ni nier la réalité d'une chose. Il en est des phénomènes comme de ces hommes et de ces femmes qu'un magicien suscite par magie. On ne peut considérer ces êtres comme réels, puisqu'ils retourneront au néant lorsque le magicien aura interrompu son action. On ne peut pas non plus les considérer comme totalement irréels, puisqu'ils ont été perçus, même de façon fugitive.

Il faut donc considérer deux plans de la réalité : le réel objectif, celui qui se livre aux sens, et le réel absolu, qui coïncide avec la connaissance absolue. « La seule réalité objective », a écrit Henri Poincaré, « ce sont les rapports des choses d'où résulte l'harmonie universelle. » Les systèmes de correspondances symboliques établis par la pensée chinoise ont précisément pour fin de maintenir, entre les êtres et les choses, les rapports hiérarchiques nécessaires à l'établissement de la Grande Harmonie. En tout objet, la sagesse de la Chine considère un élément de rapport et un élément d'harmonie. « La musique », lisons-nous dans les rituels, « c'est l'harmonie que produisent le Ciel et la Terre ; les rites, c'est la hiérarchie (qui s'établit) entre le Ciel et la Terre. Par l'harmonie, les divers êtres viennent à l'existence ; par la hiérarchie, les êtres multiples se distinguent tous. » Il y a relation entre des objets distincts dans la mesure où chacun d'eux se réfère à un même invariant. Dans un monde conçu comme un cycle clos où le devenir s'opère selon un mouvement d'aller et retour perpétuel, cet invariant, le Tao, a valeur universelle. Il est le fondement de la hiérarchie et le principe de l'harmonie. Pour les penseurs attachés au maintien de l'ordre social, l'art, comme tout autre geste de l'homme, doit être au service de la cité, il doit coopérer au mieux-être de la communauté humaine, en contri-

buant à la réalisation des virtualités d'ordre déposées par le Ciel au cœur de la nature. Les rites sont des gestes symboliques, qui agissent sur le comportement des choses et des êtres, en les ajustant à un ensemble organique soumis à l'activité de l'Ordre essentiel.

Dans la Chine antique, les arts ont même fin. Nous lisons dans le rituel des Tcheou : « Pour nourrir chez les fils de l'État (la vertu) du Tao, il faut leur enseigner les six arts libéraux. » Puis le texte énumère les six arts en les affectant d'un nombre. Un : les cinq cérémonies rituelles ; deux : les six espèces de musique ; trois : les cinq formes de tir à l'arc ; quatre : les cinq méthodes pour la conduite des chars ; cinq : les six espèces d'écriture ; six : les neuf catégories de rapports numériques. A l'âge d'or de l'humanité, les démiurges et les rois fondateurs travaillaient à l'aménagement du monde en mimant par le son et par le geste le jaillissement et le mouvement de la vie cosmique. L'activité humaine s'élève à la dignité de l'art lorsque, accordée au rythme naturel et unie au principe de la vie, elle participe à la vertu créatrice du Tao. Qu'il célèbre un rite ou qu'il ordonne des nombres, l'homme agit en artiste lorsqu'il fait surgir du chaos, de l'insignifiance et du néant, un tout ordonné, intelligible et totalement vivant. L'art se distingue des activités communes par sa vertu instauratrice. Le monde qu'il instaure peut être immense ou tout petit ; il suffit qu'il ait en lui la vie et qu'avec le désordre, toutes les causes de mort en aient été bannies.

A ce titre, l'artiste est l'égal du saint et, comme le saint, il est possédé par le Tao dont il s'est incorporé l'efficiencia et l'universelle aptitude créatrice. Comme celle du saint, son activité est parfaitement spontanée dans son élan, instantanée dans ses réalisations, totalement libre dans ses démarches. Passant outre à la réalité objective, il saisit le réel absolu.

Ici la sagesse éthique et politique s'efface devant l'intuition contemplative. Replié au centre de lui-même, l'artiste, absorbé dans sa contemplation comme le mystique dans son extase,

déchiffre à travers la voile des phénomènes les linéaments de la réalité, les lignes de vie, les « artères du souffle », comme aiment à le dire les esthéticiens chinois. Il éveille les symboles ; il les ordonne et les échange. Les jeux du Yin et du Yang suffisent à susciter le phantasme universel, et la connaissance des symboles confère à celui qui la détient un pouvoir total. Celui qui perçoit les harmonies du Tao peut les transcrire sous une forme conceptuelle, les traduire par le jeu des lignes et des couleurs, par le choix des mots et l'entrecroisement des lignes, les évoquer par le rythme de la danse ou par l'agencement des sons. L'essentiel est qu'il se conforme au principe en ne violant pas les lois de la nature et de la vie. Cette souplesse idéale, cette acuité dans la pénétration de l'intime nature des êtres et des choses, il la doit à la dépossession de son individualité, en faveur de l'essence absolue. Alors, léger comme la feuille qui vole au gré du vent, souple comme l'eau qui pénètre partout, il s'ébat en esprit aux quatre coins du monde et saisit par la pensée la vie subtile des choses.

K'ing, le sculpteur, fit pour une batterie de cloches et de timbres un support dont la beauté surprit d'admiration tous ceux qui le contemplèrent. Le seigneur de Lou interrogea l'artiste et lui demanda son secret. L'artiste lui décrivit l'intense concentration spirituelle qui avait préludé chez lui à l'exécution de l'œuvre. Devenu progressivement indifférent aux éloges et aux émoluments, au succès comme à l'insuccès, il s'était senti prêt à agir lorsque, abstrait de tout, il avait perdu jusqu'à la conscience de ses membres et de son corps. Il avait alors pénétré dans la forêt pour contempler les arbres, dans la naturelle beauté de leur port. C'est lorsque son œuvre lui était apparue en esprit, tout achevée, qu'il avait commencé à sculpter. Et il ajouta que, l'esprit figé par la contemplation, il avait donné forme au support en s'unissant à la nature des arbres jusqu'à s'identifier à elle. Cette anecdote, rapportée par le grand penseur mystique, Tchouang-tseu, est l'expression imagée d'un idéal esthétique

constant. Pour les Chinois, faire une œuvre d'art, c'est *transmettre l'esprit* du modèle contemplé. Oubliant sa propre individualité, l'artiste passe dans l'objet qu'il contemple ; il s'identifie à ce que cet objet possède d'inexprimable, et ne retient pour la fixer dans son œuvre que l'idée des choses, leur forme idéale, leur nature absolue.

BIBLIOGRAPHIE

- R. PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise* (traduction et commentaire du *Kiai-tseu guan houa-tchouan*), Paris, 1918.
O. SIRÉN, *The Chinese on the Art of Painting*, Peiping, 1936.
R. GROUSSET, *La Chine et son art*, Paris, 1951.
N. NICOLAS-VANDIER, *Art et sagesse en Chine*, Paris (sous presse).

LE NÉOLITHIQUE CHINOIS

par Madeleine PAUL-DAVID

Chacun a entendu parler du premier habitant de la Chine, de ce *Sinanthropus Pekinensis* qui, il y a plusieurs centaines de milliers d'années, s'abrita, non loin de l'actuel Pékin, dans la grotte de Tcheou-k'eu-tien. La vie sur le sol chinois a donc des racines fort lointaines dans le temps, et ce fait semble en accord avec les récits traditionnels attribuant à la civilisation chinoise des origines d'une antiquité fabuleuse.

En fait, cette civilisation est-elle vraiment si ancienne ? Nos connaissances actuelles ne nous permettent pas de l'affirmer. Tout au contraire. Alors qu'au Nord du pays chinois, dans la zone des steppes mongoles et dans la Mandchourie occidentale, on voit succéder au stade paléolithique d'importants gisements mésolithiques où domine un outillage en pierre taillée, de petites dimensions, gisements qui sont en rapport avec le mésolithique sibérien et occidental, on n'a jusqu'à présent découvert rien de tel en Chine même. Dans la région du loess, de la terre jaune, aux gisements paléolithiques succède, après un très long hiatus,

un néolithique tardif, déjà très élaboré et qui ne remonterait pas au delà du III^e millénaire avant notre ère. Quelles sont les raisons de ce hiatus ? Un géographe, un géologue vous les exposeraient avec plus de compétence.

Au cours de la période d'érosion dite éolienne qui vit la formation du grand loess, la Chine du Nord dut être pratiquement inhabitable. Les poussières apportées de l'Ouest par les vents durent, peu à peu, étouffer toute végétation et arrêter toute vie. Ainsi se formèrent les hauts plateaux loessiques du Kansou, du Chensi et du Honan dans lesquels les eaux fluviales, un moment arrêtées par ces énormes dépôts, se frayèrent passage emportant avec elles d'importantes masses de boue qu'elles devaient déposer plus à l'Est pour créer la grande plaine orientale, la plaine du Houang-ho ou Fleuve Jaune. L'homme put alors, à nouveau, s'installer en Chine du Nord et, profitant de l'incomparable fertilité des terres nouvellement amoncelées, y devenir ce sédentaire, agriculteur et éleveur d'animaux domestiques, que le paysan chinois est resté jusqu'à nos jours.

Dans toute la région du grand loess sur les terrasses qui bordent les vallées fluviales du Kansou et du Chensi, et au Honan et au Chansi sur des éminences qui les mettaient à l'abri des terribles divagations des cours d'eau indomptés, furent fondés les établissements des ancêtres des Chinois. Ces établissements furent retrouvés, à partir de 1920, par J. G. Andersson, géologue suédois au service du gouvernement chinois qui, au cours d'un voyage d'études dans l'Ouest du Honan, remarqua, au village de Yang-chao, l'outillage en pierre polie et en os, les céramiques qui constituent le néolithique chinois. Ce village de Yang-chao devait, par la suite, donner son nom à toute cette période du néolithique.

Au cours des années qui suivirent, Andersson poursuivit ses recherches tant au Honan qu'au Chensi et au Kansou, province la plus occidentale de la Chine, à la lisière du désert de Gobi. Dans cette dernière province, aux alentours de Lan-tcheou,

de nombreux sites, habitats ou nécropoles, ont ainsi pu être étudiés. Leurs caractéristiques diverses ont permis à Andersson, appelé à juste titre le père de la préhistoire chinoise, de classer ces vestiges du Kansou selon une séquence dont la plus ancienne serait contemporaine du Yang-chao du Honan et remonterait au milieu du III^e millénaire avant notre ère, tandis que la dernière serait contemporaine de l'âge du bronze et ne dépasserait pas 500 avant J.-C.

Ces différentes découvertes nous permettent de tracer le tableau suivant, tableau d'ailleurs tout provisoire et que les études, encore fragmentaires et mal connues, poursuivies présentement par les archéologues chinois, viendront presque certainement modifier. Partout prédomine l'outillage en pierre polie : haches, ciseaux, couteaux, pointes de flèches triangulaires à tenon, en os ou en pierre ; la céramique en terre rougie au feu, montée à la main et formée de boudins d'argile, aplanis à l'aide d'un tampon ; la poterie d'usage, plus grossière et cuite à moindre température en terre grise. Le trait le plus caractéristique de cette culture est la présence d'une céramique à décor peint. Mais, là, nous relevons certaines différences suivant les régions. Au Honan, les pièces décorées de peinture sont des bols ornés, à l'intérieur, de lignes courbes ou brisées tracées en noir sur un enduit blanc. Au Kansou, dans la nécropole de Pan-chan, les bols font place à de grandes jarres globuleuses, à haut col et pourvues à l'épaule de deux petites anses. La partie supérieure de ces vases est ornée d'un décor peint beaucoup plus élaboré que celui du Honan : spirales se mouvant en sens inverse des aiguilles d'une montre, triangles, rhombes emplis de damiers, de treillis, peints en rouge et en noir sur la terre nue, dépourvue d'enduit. Parfois apparaissent des représentations humaines très stylisées. Ce système décoratif parfaitement élaboré et d'une grande homogénéité a une réelle grandeur et fait de ces vases monumentaux de véritables œuvres d'art. Ils iront se dégradant peu à peu dans les différents sites qui semblent avoir succédé à celui de Pan-chan. De Ma-tch'ang à Sin-tien, les formes s'abâ-

tardissent et la technique du potier est, elle aussi, en décadence.

Comment relier aux sites du Honan ceux du Kansou ? Les recherches des archéologues chinois et d'Andersson lui-même ont montré dans les provinces intermédiaires du Chensi et du Chansi la rencontre des deux influences, provenant l'une du Honan, l'autre du Kansou. Deux cultures d'origine différente se sont-elles ainsi rencontrées et rejointes ? Les sites du Honan moins élaborés ont-ils été les premiers dans le temps ? Sont-ce, au contraire, ceux du Kansou ? Diverses théories s'affrontent.

Il en est de même en ce qui concerne les origines de la poterie peinte. Elle apparaît en Chine plus tardivement que dans l'Asie occidentale. A Suse, comme dans l'Iran à Sialk, à Tépé-giyan, elle fleurit dès le IV^e millénaire. Cette technique a, on le sait, essaimé vers l'Inde, à travers le Béloutchistan, jusqu'à Mohenjo-daro et à Harappa, dans la vallée de l'Indus. Au nord de l'Iran, on la retrouve à Anau, dans le Turkestan russe. Mais entre ce point extrême de sa diffusion vers l'Ouest et la région de Lantcheou, aux portes de la Chine, qui a fourni les plus belles productions du Kansou, aucun point de repère n'a encore été retrouvé au long des pistes d'Asie centrale qui furent plus tard, au début de notre ère et jusqu'à l'époque de Marco Polo, les routes de la soie.

Le problème n'est donc pas résolu. D'autant que dans la Haute Asie, en Mongolie et en Mandchourie méridionale, c'est de Chine et à une époque relativement tardive que s'est répandue la poterie peinte.

Que se passait-il dans la grande plaine (car la poterie rouge reste l'apanage des plateaux loessiques) ? On y voit apparaître plus tardivement des poteries d'une extrême finesse, à surface noire et polie, qui révèlent l'usage du tour et de fours mieux clos, permettant d'atteindre des températures plus élevées. Les formes sont alors très diversifiées : tripodes à pieds creux, *li*, tripodes à pieds pleins, *ting*, coupes sur hautes tiges, toutes pièces dont le profil annonce déjà les bronzes rituels de la Chine historique.

Cette culture du littoral pénétra à son tour vers l'intérieur du pays. Nous la retrouverons, succédant directement à celle de la poterie peinte, dans le Honan du Nord, en un lieu privilégié, à l'abri des divagations du Fleuve Jaune, lieu qui fut choisi par les souverains Chang, vers 1400 avant notre ère, pour y établir leur capitale et qui devint ainsi le véritable berceau de la civilisation chinoise.

BIBLIOGRAPHIE

- J. G. ANDERSSON, *Children of the Yellow Earth, Studies in Prehistoric China*, Londres, 1934.
J. G. ANDERSSON, *The Prehistory of the Chinese, Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 15, Stockholm, 1943.
WU Gin-ding, *Prehistoric Pottery in China*, Londres, 1938.
P. TEILHARD DE CHARDIN, *Le Néolithique de la Chine*, Pékin, 1944.
-

ARCHÉOLOGIE DES CHANG

par Madeleine PAUL-DAVID

Depuis 1928, le site de Ngan-yang dans le Honan septentrional est devenu célèbre. Les fouilles qu'y effectuèrent les membres de l'Academia Sinica de Pékin ont fait revivre une civilisation dès longtemps oubliée, celle des Chang, la deuxième dynastie de l'histoire traditionnelle chinoise qui — ainsi sortie des brumes de la légende — s'égale maintenant aux plus brillantes périodes créatrices de l'Orient classique. Bien qu'un peu plus récente dans le temps, la culture Chang occupe dans l'histoire des grands moments de l'humanité une place aussi importante que celle des grandes civilisations de Sumer et de l'Égypte. Ainsi que le firent ces dernières pour les pays méditerranéens, elle a joué en Extrême-Orient un rôle d'initiatrice.

Une vieille tradition, basée sur les textes chinois les plus anciens, faisait de la région de Ngan-yang le siège de la capitale

fondée vers 1400 avant notre ère par P'an-keng, l'un des derniers souverains de la dynastie des Chang.

Dès le ^{xii}e siècle de notre ère, des fouilles effectuées en ce lieu avaient livré de magnifiques vases en bronze et de précieux jades qui enrichirent les collections de ce poète, peintre et amateur d'art que fut l'empereur Houei-tsong des Song. Le souvenir de ces trésors, dispersés en 1125 à la suite d'une invasion qui mit fin au règne de ce souverain dilettante, plus préoccupé d'art que de politique, s'est conservé jusqu'à nos jours grâce aux ouvrages publiés dès cette époque par les savants chinois, et qu'illustrent des dessins au trait reproduisant ces bronzes ainsi que les inscriptions archaïques qu'ils portaient.

Retombé dans l'oubli, Ngan-yang ne devait revenir à l'actualité qu'à la fin du ^{xix}e siècle. L'attention des savants fut alors retenue par des ossements que les paysans de la région recueillaient au cours des labours. Ces fragments étaient très recherchés, constituant la matière première d'une médication fort prisée : la poudre de dents de dragon. Un spécialiste de l'épigraphie découvrit sur leur surface des inscriptions incisées qui lui semblaient proches de celles que portaient les vases archaïques en bronze que l'on exhumait de temps à autre. Il reconnut dans ces ossements les instruments divinatoires des Chang. Ces premières archives chinoises, aujourd'hui dispersées dans les champs, nous apportent l'écho des préoccupations majeures des Chang, chasseurs, guerriers et agriculteurs, soucieux de l'avenir d'une récolte, de la venue d'une pluie fécondante, de la fortune d'une expédition de chasse ou de guerre. Nous savons aujourd'hui d'ailleurs que cette pratique divinatoire était en usage en Chine dès avant les Chang. Les peuples de la culture de la poterie noire, qui, ainsi que l'ont démontré les fouilles pratiquées à Ngan-yang, avaient immédiatement précédé les Chang en ce lieu, l'employaient déjà. La seule innovation des Chang, en cette matière — mais elle est d'importance —, c'est l'usage de l'écriture.

Les résultats des quinze campagnes de fouilles effectuées

entre 1928 et 1937, comme de celles qui ont été reprises depuis 1951, ont dépassé toutes les espérances.

Le site prospecté s'étend sur 3 km. carrés sur les rives Nord et Sud de la rivière Houan, à 140 km. au Nord du Fleuve Jaune et à 450 km. au Sud-Ouest de Pékin, non loin de la grande voie ferrée qui unit cette dernière ville à Hankeou sur le Yang-tseu.

Les recherches ont révélé que la ville proprement dite s'étendait sur la rive Sud avec, pour centre, l'actuel village de Siao-t'ouen, tandis que la rive nord était réservée aux sépultures royales, à celles de l'aristocratie et du menu peuple. A l'emplacement de la cité, on a découvert une cinquantaine de terrasses en terre battue, hautes de 1 à 2 m et qui représentent les substructures d'édifices composés de piliers en bois supportant un toit, piliers dont subsistent, encastrées dans la terre, les bases en pierre ou en bronze. Ces édifices devaient être de vastes proportions : les terrasses ont de 20 à 30 m de longueur sur 10 et plus de largeur. Comme dans l'architecture chinoise plus tardive dont elles semblent avoir déjà présenté les caractéristiques les plus marquantes, ces terrasses sont orientées Sud-Nord. L'une d'elles, de dimensions exceptionnelles — elle a 60 m de longueur — devait constituer la base d'un sanctuaire dont la construction avait donné lieu à d'importants sacrifices qui, nous le verrons, devaient accompagner chez les Chang tous les grands moments de la vie religieuse. On a, en effet, découvert près de l'entrée sud quatre squelettes de fillettes, quatre de soldats armés, les vestiges d'un bœuf, d'un mouton et d'un chien, tandis que sur le côté Ouest de cette même terrasse des squelettes d'hommes décapités rangés en file ont été mis au jour.

Ainsi, cette aire de 600 m carrés au Nord de Siao-t'ouen devait constituer le centre de la cité, avec sanctuaires, palais royal et résidences nobles. Les travaux ont permis d'y recueillir de nombreux fragments d'objets précieux, bronzes, poteries blanches, jades, etc., sur lesquels nous reviendrons.

Plus à l'Est, on a pu étudier les habitations des gens du com-

mun : fosses de dimensions variées, qui se différencient peu des vestiges d'habitats de l'époque néolithique et contenaient un abondant matériel en pierre polie, couteaux semi-lunaires, faucilles longues et étroites s'inspirant d'une faucille en bronze, haches à double tranchant, tout cela représentant l'outillage des agriculteurs, ainsi que des céramiques d'usage en poterie grise, très proches de celles des époques antérieures. Ce matériel nous montre que le peuple devait être resté au stade de la pierre polie, l'usage du bronze encore très précieux devant être réservé au souverain et aux nobles.

Sur la rive Nord du fleuve, de nombreuses tombes ont été mises au jour ; parmi celles-ci, une dizaine de tombes royales ont été déblayées. De vastes dimensions, elles sont essentiellement souterraines et ne comportent pas de tumulus tels que ceux que nous verrons apparaître aux époques ultérieures.

Ces sépultures se composent d'une chambre centrale de 14 m en direction Nord-Sud et de 12 m en direction Est-Ouest. Cette chambre est précédée au Nord et au Sud de deux couloirs souterrains longs d'une quinzaine de mètres et larges de cinq. Dans la chambre funéraire, elle-même séparée de la paroi en terre par un large gradin de terre battue, s'élevait une chambrette funéraire, faite de poutres de bois. Ces poutres ont disparu, mais ont laissé dans la terre environnante l'empreinte de leur décor incisé et coloré. Le cercueil se trouvait au centre de cette chambrette et reposait sur une fosse profonde d'un mètre, dans laquelle avaient été enterrés un homme avec un chien. Autour du cercueil étaient disposés les objets précieux destinés au souverain : grands vases en bronze richement décorés, sculptures en marbre blanc finement ciselées, armes luxueuses rehaussées de turquoise et de jade. Malheureusement aucune de ces grandes sépultures n'était restée inviolée et les pillards du passé ou du présent, creusant en plein centre, les avaient plus ou moins vidées.

Le souverain ne partait pas seul dans l'au-delà. Dans la tombe la plus récemment fouillée, on a retrouvé sur le gradin ménagé

entre la chambre et la paroi quatorze squelettes d'hommes et dix-sept de femmes. Nombre d'entre eux avaient été enterrés avec quelques objets de prix : les hommes, des vases et des armes, les femmes, des ornements de chevelure en turquoise et des pendeloques en jade. Dans les couloirs Nord et Sud, des squelettes de chevaux pourvus de leurs harnachements en bronze étaient accompagnés de serviteurs en armes, palefreniers ou conducteurs de chars. A l'extérieur de la grande sépulture, de larges fosses contenaient des rangées de squelettes décapités, tandis que dans d'autres, plus petites, étaient disposés les crânes de ces victimes des nombreux sacrifices humains dont les textes plus tardifs ont fait grief aux souverains Chang. Enfin, l'un de ceux-ci s'était également fait suivre de son jardin zoologique : éléphant, tigre, singes, oiseaux dont les squelettes ont été retrouvés.

Auprès de ces vastes ensembles, des tombes de dimensions plus restreintes ont permis de constater la stricte hiérarchie appliquée aux morts comme aux vivants : tombes des nobles, munies de bronzes moins nombreux et moins riches, de céramiques grises imitant les formes et le décor de ces derniers, d'armes, de vases en pierre ; tombes plus humbles, enfin, avec leur outillage en pierre polie et leurs céramiques grossières.

Ainsi se révèle à nous une société parfaitement organisée et dont la civilisation déjà très complexe nous autorise à imaginer des rapports avec des contrées lointaines et de nombreux échanges. Le bronze était fondu sur place, car on a retrouvé les ateliers des fondeurs avec leurs moules en terre cuite ou en pierre ; mais d'où venait le précieux métal ? Seuls la Sibérie ou, au Sud, le Yunnan pouvaient fournir l'étain nécessaire à sa fabrication. La turquoise, le jade étaient aussi apportés de régions éloignées. La présence des éléphants, des singes, atteste des rapports avec une région plus méridionale, celle du Yang-tseu dont le climat plus chaud et plus humide qu'à présent devait être favorable à cette faune tropicale. La technique du bronze, elle aussi, devait avoir été importée de l'étranger. C'est ce que nous verrons la prochaine fois.

BIBLIOGRAPHIE

- P. PELLIOI, *The Royal Tombs at Anyang, Studies in Chinese Art and some Indian Influences*, India Society, Londres, 1936.
- H. G. CREEL, *The Birth of China*, éd. révisée, New York, 1954 ; trad. fr. *La naissance de la Chine*, Payot, Paris, 1939.
- CHENG Te-k'un, *The Origin and Development of Shang Culture, Asia Major*, New Series, VI, I, Londres, 1957.
- LI Chi, *The Beginnings of Chinese Civilization*, Three lectures illustrated with finds at Anyang, Seattle, 1957.
-

LES BRONZES DES CHANG

par Madeleine PAUL-DAVID

Les fouilles pratiquées sur l'emplacement de l'ancienne cité des Chang ont révélé, nous l'avons vu, un abondant matériel dont l'importance tant archéologique qu'artistique ne saurait être assez soulignée. Et tout d'abord, pour la première fois en Chine, on y voit apparaître l'usage du bronze. Non que le fait en lui-même soit étonnant. Nous sommes vers 1300 avant notre ère, à une époque où, dans le Proche-Orient, l'art du bronze connaît depuis des siècles une brillante floraison. Mais les bronziers Chang font à Ngan-yang montre d'une virtuosité technique et d'une maîtrise des formes et du décor qui permettent de ranger leurs œuvres parmi les plus belles réalisations de l'art du métal dans le monde. Leur science suggère une longue expérience et de nombreux essais dont les traces n'ont pu encore être retrouvées. On les découvrira peut-être un jour dans une des nombreuses capitales Chang qui ont précédé Ngan-yang, la dernière d'entre elles et la plus durable puisqu'elle s'est perpétuée de 1300 avant notre ère jusqu'à 1028, date de sa conquête par les envahisseurs Tcheou.

Et tout d'abord à quoi servaient ces récipients aux formes diverses ? Ce sont des vases rituels qui furent utilisés pour le culte rendu aux ancêtres de la famille souveraine et à ceux des familles

nobles. L'ancêtre, intermédiaire entre ses descendants et le Ciel souverain, devait être propitié. Son âme, souffle qui s'était séparé de sa dépouille mortelle, devait être nourrie des mets les plus délicats. Chaque année, sa famille se réunissait en un banquet solennel dont les prémices lui étaient offertes en sacrifice, les restes étant ensuite partagés entre les vivants en une sorte de repas communiel. Dans cette cérémonie d'une importance vitale pour toute famille noble, il ne pouvait être question d'utiliser une vaisselle grossière. On se servait de récipients en bronze, matière rare, symbole aussi de la bienveillance du souverain qui s'était manifestée par ce don précieux.

La fonte même du bronze, apanage d'un spécialiste, était une opération d'importance ; le forgeron est un sorcier et, bien souvent, dans les légendes anciennes, il sacrifie sa femme ou sa fille en les jetant dans la fournaise, pour obtenir la réussite de son ouvrage.

Ces vases ont des formes diverses, chacune d'elles étant adaptée au rôle qu'elle doit tenir dans la cérémonie : les *li*, tripodes à pieds creux, les *ting*, tripodes à pieds pleins — formes héritées des temps préhistoriques —, servaient avec des coupes rondes à la présentation des viandes et des céréales. Les calices, *kou*, les verseuses, *ho*, les gobelets, *tche*, servaient aux libations d'eau et de liqueurs.

La plupart de ces pièces sont ornées d'un décor, les plus simples étant ceinturées d'une bande où des figures animalières stylisées se profilent en relief méplat sur un fond gravé de spirales carrées ou rondes. Les plus importantes sont entièrement revêtues d'une décoration couvrant de larges espaces des parois ou des panses, qu'encadrent des bandes plus étroites ceinturant le col et le pied. Les variations sont infinies, s'harmonisant à la forme des vases, s'inscrivant avec un fort relief sur les pièces les plus monumentales, formant une broderie légère sur les plus fines et les plus élancées. Mais dans ces différents procédés stylistiques on retrouve toujours la même grammaire décorative.

En premier lieu, citons le masque animal aux yeux globuleux ou en amande, dépourvu de mâchoire inférieure et dont la mâchoire supérieure s'orne parfois d'énormes crocs. Il est connu, depuis l'époque Han, aux alentours de notre ère, sous le nom de *l'ao-l'ie* ou glouton, mais cette appellation remonte à une époque où, depuis longtemps, la signification de ces symboles avait été oubliée. Il semble plutôt qu'il s'agisse du masque d'un animal bénéfique et protecteur : peut-être celui d'un tigre comme on l'a parfois suggéré, mais cette face de tigre est souvent pourvue de cornes de bélier ou de buffle. Il semble que l'on ait associé dans une même image les traits d'animaux différents. Ce fait n'est pas pour nous surprendre dans une Chine où tout est suggestion et où un détail caractéristique suffit à évoquer un tout. Auprès du *l'ao-l'ie*, la cigale plus ou moins stylisée, le ver à soie, le serpent, le poisson et la tortue, tous deux gravés au fond des bassins, l'oiseau à courte queue ou à huppe, et enfin le *k'ouei*, dragon à une patte, allongé ou recroquevillé sur lui-même qui, disposé par paire, compose souvent le masque du *l'ao-l'ie*. Parfois le vase lui-même se transforme en animal : éléphant, hibou, tigre, entièrement revêtu des motifs habituels.

Quelle est la signification de ce décor ? Nous devons avouer notre profonde ignorance. Bien des tentatives ont été faites pour retrouver la valeur de ces symboles. Aucune jusqu'à présent ne s'est révélée satisfaisante.

Comme les vases, les armes, lourdes haches, haches-poignards, hallebardes, portent elles aussi ces motifs animaux stylisés ; souvent rehaussées d'incrustations en turquoise ou pourvues de lames en jade, ces armes de cérémonie sont plutôt destinées à la parade qu'au combat.

Certaines de ces armes, complètement ignorées jusqu'aux récentes fouilles, n'ont pas laissé de surprendre. Il s'agit de couteaux à lames incurvées, surmontées de formes animales plus réalistes : bouquetins ou capridés. Ces armes ressemblent aux couteaux en miniature qui, vers le IV^e siècle avant notre ère, ser-

virent en Chine de monnaies et dont on attribuait jusqu'alors l'origine à une influence sibérienne ; les bouquetins, eux aussi, évoquent les motifs de l'art des steppes, thèmes qui, dès le VI^e siècle avant notre ère, se retrouvent partout depuis le pays scythe en Russie méridionale jusqu'aux frontières chinoises en passant par la Sibérie. Ces couteaux posent ainsi un grave problème. Ces formes, auxquelles on attribuait une origine sibérienne, ont-elles été créées en Chine à l'époque Chang ? Cette question vient en corollaire du problème de l'origine de la technique même du bronze. Il semble à peu près certain qu'elle fut importée du Proche-Orient, mais par quelle voie ? On a cru longtemps que les bronziers du bassin de Minoussinsk, en Sibérie méridionale, avaient été en cette matière les initiateurs des Chinois ; mais les dernières études soviétiques semblent indiquer que l'art de Minoussinsk, plus tardif que celui des Chang, avait subi des influences chinoises à travers la Mongolie.

D'autre part, à l'exception des bouquetins et des capridés réalistes, rien en Sibérie ni dans le Proche-Orient n'annonce les motifs favoris des bronzes chinois, motifs que l'on retrouve également dans les poteries blanches et fines — une des plus brillantes réussites des Chang — comme dans les sculptures en ronde-bosse, animaux ou personnages en marbre blanc revêtus d'ornements ciselés, ou dans les pendeloques de jade qui en sont les copies-miniatures. Ce décor si parfaitement élaboré et cohérent garde tout son mystère. On peut cependant imaginer qu'il a pris naissance dans les sculptures sur bois, et ce fait semble d'autant plus probable qu'au cours de fouilles on a retrouvé, imprimées dans le loess, les empreintes de vases en bois, aujourd'hui disparus, dont la forme et le décor évoquent ceux des bronzes rituels.

BIBLIOGRAPHIE

- B. KARLGREN, Yin and Chou in Chinese Bronzes, *Bull. of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 8, Stockholm, 1935 ; Weapons and Tools of the Yin Dynasty, *ib.*, 17, 1945.

- S. UMEHARA, Antiquities exhumed from the Yin Tombs outside Chang-tê fu, *Artibus Asiae*, XIII, 3, Ascona, 1950.
- R. STEIN, Compte rendu du livre de JONG Keng, *Les bronzes des Chang et des Tcheou*, *Bull. de l'École française d'Extrême-Orient*, XLI, Hanoi, 1942.
- K. JETTMAR, The Origin and Development of Shang Culture, *Bull. Mus. F. East Ant.*, 23, Stockholm, 1950.
- M. LOEHR, *Chinese Bronze Age Weapons*, Ann Arbor, 1956.
-

L'ART DES TCHEOU

par Madeleine PAUL-DAVID

En 1028 avant notre ère, le royaume Chang était envahi et subjugué par les Tcheou, venus du Chensi, province occidentale de la Chine. Le domaine Tcheou engloba alors tout le cours moyen du Houang-ho et, ne pouvant veiller lui-même sur de si vastes territoires, le roi conquérant Wou en distribua une partie aux membres de sa famille. Sous le titre de prince de Wei, un de ses frères occupa le Honan septentrional, ancienne possession des Chang, dont les héritiers déchus ne conservèrent que la moitié Sud, à l'est du K'ai-fong actuel.

Les souverains Tcheou continuèrent à résider dans le Chensi, où leur capitale Hao s'élevait non loin de l'actuel Si-ngan, au Sud de la rivière Wei. Aux environs de cette ville se dressent encore leurs sépultures, grands tumulus qui n'ont pas encore fait l'objet de fouilles. Quelques tombes plus modestes, récemment étudiées, ont révélé un matériel en pierre polie et en os, ainsi que la présence constante d'un *li* ou tripode à pieds creux en poterie grossière.

Bien qu'habiles agriculteurs et aguerris par les luttes qui les avaient mis aux prises avec les barbares de l'Ouest, attirés par leurs riches moissons, les Tcheou étaient moins évolués et moins raffinés que les Chang. Ils se mirent à l'école des vaincus et firent travailler leurs artisans.

C'est du moins ce que semblent prouver les fouilles effectuées en 1932-33 à Siun-hien, près de Tch'ao-ko, à 100 km. au Nord de K'ai-fong dans le Honan. Ce site aurait été la résidence des nouveaux princes de Wei. Les tombes qui y ont été étudiées se révèlent semblables à celles de Ngan-yang et sont, comme ces dernières, dépourvues de superstructures.

Les vases rituels et les armes qui y ont été recueillis sont encore très proches des modèles de l'époque antérieure, mais leur exécution est moins soignée. On distingue deux tendances : dans l'une, le décor s'appauvrit et s'aplatit, se réduisant à des bandes qui ceignent le col et la base des vases et se combinent parfois avec des godrons ; dans l'autre, les motifs en haut-relief, dont le profil est moins aigu, se détachent sur le fond nu. Les fines spirales gravées qui jouaient sur les fonds ont tendance à disparaître ; les motifs décoratifs se simplifient ; enfin, les minces arêtes régulièrement incisées qui cernaient le contour des pièces Chang se développent, et leurs profondes indentations hérissent les silhouettes des vases, leur donnant souvent un aspect baroque. Les rondes-bosses en marbre blanc finement ciselées ont disparu ; les belles poteries blanches sont remplacées par une céramique grise, plus grossière. Les jades sont moins finement travaillés, et dans cette matière précieuse on voit apparaître des copies de l'outillage néolithique : houes ou haches.

Ainsi, dans toutes les techniques, on constate une régression qui ira s'accéléralant à partir du x^e siècle. C'est alors qu'apparaît le style dit du milieu des Tcheou, défini par le professeur suédois Bernhard Karlgren. En l'absence de toute fouille scientifique susceptible de fournir des jalons précis, Karlgren s'est basé sur l'étude des inscriptions des vases rituels. Sous les Chang, ces inscriptions ne comportaient que deux ou trois caractères. Elles s'allongent progressivement et donnent souvent, sur les circonstances qui ont entraîné la fonte de ces récipients rituels, de précieuses indications qui permettent de les dater de façon relativement sûre. On voit alors aux bronzes de la famille royale

s'adjoindre ceux des grands feudataires, dont la puissance va croissant et qui, à partir du VIII^e siècle, après l'abandon du Chensi envahi par des ennemis et l'installation du souverain Tcheou à Lo-yang, dans le Honan central, joueront un rôle prépondérant dans la politique chinoise.

Le style dit du milieu des Tcheou se caractérise par les formes peu variées et lourdes des récipients, dont la fonte est souvent grossière. Les motifs décoratifs hérités des Chang, mais dont la signification semble avoir été oubliée, se disloquent et deviennent méconnaissables. Le masque animal dit *l'ao-l'ie* disparaît ; les dragons s'étirent en rubans ondulant sur la surface des vases et prennent un aspect géométrique. Seules subsistent au flanc des grands *hou*, en forme de bouteille, ou des *koueï*, coupes rondes souvent montées sur de massives bases carrées, des têtes animales en ronde-bosse, tenant dans leur gueule un anneau. De nouvelles formes apparaissent, le *yi*, vaisseau porté sur trois petits pieds, et la cloche *tchong*. En dépit de l'appauvrissement de la veine décorative, la tendance au baroque subsiste. Les couvercles sont souvent surmontés de couronnes en forme de vagues ou d'ombelles. Cet art massif et brutal n'a ni le bel équilibre ni le raffinement de celui des Chang. Il est le reflet d'une époque de conquêtes, de rapines et d'intrigues, au cours de laquelle s'élabore lentement la Chine classique.

Cette époque dont l'histoire et l'archéologie sont encore mal connues est cependant d'une importance capitale pour l'étude de l'évolution ultérieure des arts de la Chine. C'est alors que commence une longue période de colonisation qui s'achèvera vers le III^e siècle avant notre ère avec la formation par Ts'in Che houang-ti de l'Empire unifié. Les grands féodaux, bloqués vers le centre par des frontières communes, s'évertuent à étendre leurs domaines vers la périphérie et les territoires encore occupés par les barbares. De grands États se forment où s'élèvent d'importantes cités dont on a retrouvé quelques vestiges : dans le Hopei, l'une des capitales du nouvel État de Yen ; dans le

Chantong, celle de la principauté de Ts'i. Cette dernière, l'un des plus riches fiefs, s'était assuré le monopole du sel et, semble-t-il, celui du fer, utilisé dès le VIII^e siècle pour les instruments aratoires.

Vers le Sud, en direction du Yang-tseu puis au delà de ce grand fleuve, et vers le Nord, en direction de la Mongolie et de la Mandchourie méridionales, se poursuit une lente progression au cours de laquelle les paysans chinois, s'installant sur des terres nouvelles, y transportent leurs modes de vie et de pensée. C'est ainsi que des fouilles ont révélé la pénétration de la culture de la poterie noire au Tchökiang, près de l'embouchure du Yang-tseu, et la diffusion de cette culture qui, remontant le fleuve, parvient jusqu'au Sseutch'ouan, province occidentale de la Chine centrale.

Dans le Nord également cette culture se propage le long du littoral, vers la presqu'île du Leao-tong, tandis que celle de la poterie peinte apparaît dans les provinces limitrophes, au delà de cette ligne idéale qui sépare la zone des steppes de celle du loess et qui se matérialisera au III^e siècle avant notre ère par la construction de la Grande Muraille. Là, en un complexe nomade, s'infiltrèrent instruments aratoires en pierre et moulins à grains, témoignant au Tchahar et au Jehol de l'influence grandissante des sédentaires chinois. Barbares du Nord et du Sud sont ainsi peu à peu englobés dans l'orbite chinoise. C'est alors que le royaume barbare de Tch'ou, établi sur les deux rives du moyen Yang-tseu, adoptera les coutumes chinoises et interviendra de plus en plus souvent dans les luttes qui mettent aux prises les feudataires des Tcheou. Est-ce grâce à son voisinage sur ses frontières septentrionales avec la principauté de Song, héritière des Chang, que l'on verra le style de ces derniers s'y conserver avec plus de fidélité que dans la Chine du Nord, ainsi que semblent l'indiquer quelques bronzes découverts récemment à Tch'ang-cha, dans le Hounan, qui relevait alors du royaume de Tch'ou ? Ces contacts, au Nord comme au Sud, n'étaient pas sans entraîner

des échanges et, si la civilisation chinoise se répandit ainsi sur des zones de plus en plus vastes, elle dut également recevoir de nouveaux apports qui jouèrent certainement un rôle dans la magnifique éclosion de l'art vers le v^e siècle avant notre ère.

BIBLIOGRAPHIE

- B. KARLGREN, *New Studies in Chinese Bronzes*, *Bull. Mus. F. East Ant.*, 9, Stockholm, 1937.
B. LAUFER, *Jade, a Study in Chinese Archaeology and Religion*, Chicago, 1912.
A. SALMONY, *Carved Jade of Ancient China*, Berkeley, 1938.
-

L'ART A L'ÉPOQUE DES ROYAUMES COMBATTANTS

par Madeleine PAUL-DAVID

L'histoire traditionnelle fixe à 481 avant J.-C. le début de l'époque des Royaumes Combattants, au cours de laquelle quelques grands États groupés autour du domaine royal des Tcheou, réduit en puissance et en territoire, se livrent à des luttes sans merci pour supplanter définitivement leurs rivaux. En 221 avant notre ère, ces luttes se termineront par le triomphe de Ts'in, solidement établi sur la rivière Wei, ancienne résidence des Tcheou au Chensi, et la création par son chef Ts'in Che houang-ti du premier Empire chinois unifié.

En fait, cette époque riche en mouvements d'idées, et où s'affirme la prospérité grandissante d'États dont les échanges sont mieux organisés et dont la production agricole va croissant du fait de l'emploi d'outils aratoires en fer, cette époque, dis-je, s'annonce dès les siècles qui l'ont immédiatement précédée.

Dès le vi^e siècle, une intense activité militaire et diplomatique se déploie en Chine où se nouent et se dénouent ligues et alliances entre États devenus pratiquement souverains. Dès les vi^e-v^e siècles, la pensée chinoise s'incarne en deux personnalités ; l'une, Confucius, dont la réalité historique ne saurait être mise en doute, tandis que l'autre, Lao-tseu, paraît plus légendaire ou

plus tardive. Ces deux figures qui dominèrent la Chine de l'antiquité et ont continué à la dominer jusqu'à nos jours personnifient deux courants de pensée, l'un éthique, l'autre mystique, qui semblent avoir, de longue date, constitué les deux aspects complémentaires de la mentalité chinoise.

Le style des Royaumes Combattants dépasse lui aussi le cadre rigide de la nomenclature des historiens. Nous le voyons apparaître dès le ^{vi}e siècle et se perpétuer jusqu'à la fin du ⁱⁱⁱe siècle avant notre ère et l'avènement des Han. Il émerge peu à peu du style dit du milieu des Tcheou où certains signes l'annoncent, sans qu'il soit d'ailleurs possible d'en discerner l'origine. Il a surtout été étudié dans la vallée de la Houai, autour de Cheou-tcheou, au Nganhouei, région située entre le bassin du Houang-ho et celui du Yang-tseu, qui, dès le ^{vii}e siècle avant notre ère, fut occupée par la principauté de Tch'ou, royaume barbare dont nous avons déjà évoqué la rapide sinisation. C'est sous le nom de style de la Houai qu'il a d'abord été révélé par les savants suédois. Mais, en fait, les nombreuses trouvailles remontant à cette période sont dispersées sur de vastes régions, s'étendant de Li-yu, près de Ta-t'ong, à l'extrémité septentrionale du Chansi, aux confins de la Mongolie, jusqu'à Tch'ang-cha, au Hounan, en passant par Sin-tcheng, au Sud-Ouest de K'ai-fong, et par Kin-ts'ouen, près de Lo-yang. Chacun de ces sites appartenait à un État différent : Li-yu à Yen, Sin-tcheng à Tcheng, Kin-ts'ouen à Han, Cheou-tcheou et Tch'ang-cha à Tch'ou. En dépit de cette vaste diffusion, le style est remarquable par son unité et il n'est pas encore possible d'y discerner des caractéristiques locales non plus que d'en définir l'origine. A qui attribuer la renaissance des formes et des motifs Chang, le renouvellement des techniques — beauté parfaite de la fonte mince aux admirables ciselures —, de la taille des jades qui atteint une perfection inégalée, le retour aux incrustations en turquoise et en malachite, disparues depuis les Chang et auxquelles viennent s'adjoindre celles des métaux précieux comme l'or et

l'argent, enfin l'apparition d'un art du laque à décor polychrome parfaitement élaboré ?

L'emploi nouveau du verre doit provenir d'influences occidentales, auxquelles on peut également faire remonter l'usage du miroir, et celui de l'agrafe dont on doit attribuer l'origine à la fibule, apparue beaucoup plus tôt en Asie occidentale. Mais le miroir prend ici une forme différente de ses modèles occidentaux. De forme ronde ou carrée, il est dépourvu de tige et porte un bouton central permettant de le suspendre et autour duquel s'organisent d'admirables compositions décoratives. L'agrafe, elle aussi, porte à son revers un bouton rond qui sert à la fixer, tandis que la fibule est toujours pourvue de deux passants. Il apparaît certain que ces formes nouvelles et quelques-uns des motifs qui les décorent : bandes de tresse, combats d'animaux s'entrelaçant et s'entre-dévorant, ont dû, de même que l'épée à longue poignée dont l'usage se répand également à cette époque, être empruntés aux nomades des confins septentrionaux de la Chine. Ces derniers, attirés par la richesse des terres chinoises, commencent à y faire de nombreuses razzias. Pour lutter contre ces cavaliers rapides et ces archers habiles, les Chinois, empêtrés jusque-là par leur lourde charrerie guerrière, se mettent à leur école et, montant à cheval, emprunteront à leurs adversaires armements et modes de harnachement. Ainsi, par la voie du Nord, la Chine connaîtra les motifs décoratifs qui, de la Russie méridionale à la Mongolie, en passant par la Sibérie et l'Altaï, constituent le domaine particulier de l'art des steppes, si admirablement mis en lumière par René Grousset.

Mais ce serait trop simplifier le problème de l'art des Royaumes Combattants que de lui attribuer une origine purement étrangère. Cette richesse, ce luxe sont bien spécifiquement chinois et sont le symbole d'une époque où le goût de la parure se substitue aux exigences du rituel religieux, où la volonté de puissance s'affirme, tout autant dans les armes et les ornements précieux que sur les champs de bataille. Spécifiquement chinois également

est ce mouvement qui anime les formes animales, masques de l'*ao-l'ie* qu'enrichissent mille ornements adventices, magnifiques oiseaux huppés, dragons étirés s'entrelaçant, tous ponctués de virgules et de granulations aiguës. Décor onduleux, mouvant, dont l'apparente liberté est cependant régie par un savant système de courbes et de contre-courbes.

Auprès de ces formes plus ou moins stylisées apparaissent des animaux réalistes : canards et buffles ornant les couvercles des vases du trésor de Li-yu que l'on peut admirer au Musée Guimet, échassiers surmontant les vases de Sin-tcheng et qui trouvent leur reflet dans les deux grues piétinant des serpents, grande sculpture en bois revêtu de laque à décor polychrome, découverte en 1937 dans le pays de Tch'ou, à Tchang-cha. On a voulu voir dans ces formes réalistes comme dans celles qui, ciselées ou incrustées, se jouent en registres superposés sur les vases dits de chasse, le fruit d'un apport septentrional. Ne serait-ce pas plutôt celui d'un autre monde, lui aussi encore peu sinisé, nous voulons parler de la Chine centrale et méridionale à qui nous devons vers la même époque l'annonce de la porcelaine et l'apparition des premiers céladons ?

BIBLIOGRAPHIE

- G. SALLES, Les bronzes de Li-yu, *Revue des Arts asiatiques*, VIII, Paris, 1934.
 B. KARLGREN, Hual and Han, *Bull. Mus. F. East Ant.*, 13, Stockholm, 1941.
 F. LOW-BEER, Two Lackered Bowls from Ch'ang-sha, *Artibus Asiae*, X-XI, Ascona, 1947-1948.
 B. WHITE, *Tombs of Old Lo-yang*, Shanghai, 1934.

L'ART DES HAN

par Vadime ELISSÉEFF

Le II^e et le I^{er} millénaires avant notre ère avaient vu se succéder, presque exclusivement, tout au moins dans l'état actuel de nos connaissances, l'âge de la céramique néolithique et celui

des bronzes archaïques. Ce fut la grande dynastie des Han, dont le règne s'étendit de 206 avant notre ère à 220 de notre ère — c'est-à-dire durant plus de quatre siècles —, qui, avec un remarquable éclectisme, favorisa dans toutes les branches de l'art l'activité des artisans.

Cette abondante production artistique est liée à la grandeur de la dynastie. Les Han ont, en effet, considérablement élargi les assises de leur administration intérieure et doublé l'étendue de l'Empire. Ils tinrent en respect les Huns et restèrent, par l'intermédiaire de la Bactriane et de la Sogdiane, en contact avec les cultures iranienne, hellénistique et romaine. On vit alors revivre toute la littérature condamnée par Ts'in Che houang-ti, le potentat qui avait fondé l'Empire chinois et s'était efforcé de le couper de ses traditions séculaires. Les Han fondèrent une académie destinée à l'étude des textes classiques et firent de ces derniers la base du nouveau système d'examens donnant accès aux fonctions d'État. Leur règne vit aussi les lettres s'améliorer grâce à l'invention du pinceau, du papier et de l'encre. Tandis que la pensée Han était ainsi dominée par l'enseignement des classiques, le Confucianisme ordonnateur supplanta le Taoïsme qui tendit à dégénérer en pratiques magiques.

Si l'art des Royaumes Combattants, à la fin du 1^{er} millénaire avant notre ère, avait été une animalisation du décor géométrique, l'art des Han fut une humanisation du décor animalier. Ce courant d'humanisme correspond à la force croissante du Confucianisme. Sous les Han antérieurs (206 av.-9 ap. J.-C.), on sent encore une persistance des éléments géométriques. Sous les Han postérieurs (25-220), les éléments réalistes tendent peu à peu vers une nouvelle stylisation.

La floraison des bronzes, orgueil des siècles précédents, s'acheva sous les Han avec les miroirs. Ceux des Royaumes Combattants portaient sur leur revers des dragons se profilant en ruban plat sur un fond orné de spirales et de fins losanges. Sous les Han, ces animaux tendent à s'enchevêtrer et sont cernés

par un double trait, tandis qu'aux losanges et aux spirales s'adjoignent de petites stries parallèles ainsi qu'un motif nouveau composé de trois éléments qui dessinent un T, un L et un V. Enfin des inscriptions s'y ajoutent et celles-ci, écrites en caractères de l'époque, sont très proches de l'écriture actuelle. Dans la deuxième phase, celle des Han postérieurs, apparaît un nouveau répertoire de thèmes : animaux réalistes et personnages, issus du décor des Royaumes Combattants, qui se détachent sur un fond de paysage. Les vases en bronze sont aussi envahis par des thèmes réalistes, souvent rendus par des nielles ou des incrustations de métaux précieux. Ces techniques entravent la liberté de l'artiste et les lignes deviennent moins souples que celles de la simple gravure.

Éclipsée pendant des siècles par le bronze, la poterie reparut sous les Han. Les formes en sont des plus variées, et leur décor imite souvent celui des bronzes, qui leur paient ainsi la dette qu'ils avaient eux-mêmes contractée à l'égard de la céramique néolithique. La grande innovation de l'époque est l'emploi de glaçures plombifères, colorées en vert à l'aide d'oxyde de cuivre. Un long séjour souterrain nous les rend aujourd'hui revêtues d'irisations très caractéristiques.

Mais les arts du feu s'illustrent surtout par une abondante production de figurines funéraires. Les rites chinois prescrivaient de meubler la tombe du défunt et de le faire accompagner non seulement de son cadre quotidien, mais encore de son entourage familial qui le suivait dans la tombe. Au début du ^ve siècle avant notre ère, cette dernière pratique fut interdite dans la majeure partie des principautés qui composaient alors la Chine, et cette interdiction semble avoir été à l'origine de l'usage des figurines, substituts des victimes des temps antérieurs. Les premiers spécimens connus, qui remontent aux Royaumes Combattants, sont en bois taillé de façon très fruste. Une nouvelle série de silhouettes en poterie noire et polie, d'un remarquable schématisme, vient également de nous être révélée. La découverte artistique de

l'homme reste, cependant, le fait de la dynastie Han. Si les premiers exemples gardent encore le souvenir des effigies en bois grossièrement taillé, les œuvres postérieures traduisent l'appréhension de la forme humaine par l'artiste. Ce sont ces séries émouvantes de sorciers, de danseurs, de serviteurs que l'on peut voir au Musée Cernuschi et dont les silhouettes sont si justement saisies dans leur mouvement. Ce sont aussi les divers animaux, patrimoine du défunt : porcs, canards, volailles, chevaux ou chiens, en qui se réalisent la fusion de l'art animalier des Royaumes Combattants et d'une admirable science du croquis plastique aboutissant ainsi à un réalisme stylisé.

Tout ce monde si vivant, ciselé ou gravé dans la pierre, moulé ou peint sur des briques, anime aussi les parois des tombes et des chambrettes funéraires des Han.

BIBLIOGRAPHIE

- E. CHAVANNES, *Mission archéologique en Chine septentrionale*, I, *La sculpture sur pierre à l'époque des Han*, Paris, 1913.
V. SEGALIN, G. DE VOISINS, J. LANTIGUE, *L'art funéraire à l'époque des Han*, Paris, 1935.
O. FISCHER, *Die chinesische Malerei der Han Dynastie*, Berlin, 1931.
A. C. SOPER, *Early Chinese Landscape Painting*, *Art Bulletin*, XXIII, New York, 1941.
M. SULLIVAN, *On the Origin of Landscape Representation in Chinese Art*, *Archives of the Chinese Art Society of America*, VII, New York, 1953.
-

L'ART DES SIX DYNASTIES

par Vadime ELISSÉEFF

L'art des Six Dynasties illustre la période qui sépare les deux sommets de la production artistique en Chine : celui des quatre siècles de l'époque Han, qui s'achève au III^e siècle de notre ère et celui des dynasties T'ang et Song qui s'ouvre au VII^e siècle. Cette période est marquée par une succession de dynasties locales,

en perpétuelle rivalité entre elles quand elles ne sont pas supplantées par des dynasties étrangères telles, à partir du iv^e siècle, celles des T'o-pa (Tabgatch de leur nom turco-mongol, Wei de leur nom dynastique chinois), ou enfin dominées par de puissants réorganiseurs chinois comme ceux des Souei à la fin du vi^e siècle. Si les différentes branches d'art qui fleurirent sous les Han continuent à fleurir, ce sont surtout le développement de la sculpture et l'élaboration des bases de l'art pictural qui font la grandeur de ce Moyen Age chinois.

La sculpture de l'époque Han, d'un réalisme stylisé, prendra du iv^e au v^e siècle un caractère plus schématique. Citons, par exemple, les animaux bordant les allées funéraires, tel le lion ailé du tombeau du duc Siao Sieou des Leang, daté de 518. Le poitrail bombé, les reins cambrés, il avance une patte dans un geste qui commande le port altier de sa tête et que soulignent encore les arêtes latérales accentuées de sa crinière. Cette puissante stylisation du type léonin est en parfait accord avec les tendances de l'époque. Et ce schématisme prend un aspect émouvant dans la principale production plastique du temps : la sculpture bouddhique. Dès le début de notre ère, le Bouddhisme indien, déjà vieux de cinq siècles, avait suscité dans les régions grécisées de l'Asie, aux frontières de l'Inde, une statuaire religieuse qui s'était greffée sur le canon hellénistique. Cet art gréco-bouddhique fut le prototype de la sculpture bouddhique qui, suivant les voies de l'expansion religieuse, s'imprégna d'influence iranienne que caractérise la richesse des motifs décoratifs, bijoux ou rubans, tandis que le canon esthétique de l'Inde s'y traduit dans la souplesse des poses et la langueur des attitudes ; c'est cette iconographie complexe qui finalement gagna la Chine pour de là, à travers la Corée, se répandre au Japon. C'est seulement au v^e siècle que le Bouddhisme, instauré officiellement par la dynastie étrangère des Wei, donna naissance à une grande sculpture chinoise. Certes, celle-ci s'inspira directement des modèles de l'art gréco-bouddhique pour représenter les scènes

de la vie du Bouddha et le Bouddha lui-même, accompagné des Bodhisattva, debout ou assis dans une des poses qu'il prenait lors de ses méditations ou de ses prêches. Le Bouddha a l'aspect et la physionomie consacrés par l'art gréco-bouddhique : tête ovale surmontée d'une protubérance appelée *ouchnicha*, souvenir du chignon des ascètes hindous ; entre les sourcils, l'*ournâ* représentant la touffe de poils qui révèle l'homme supérieur et que la dévotion populaire transforma en joyau ; enfin, lobes des oreilles très allongés par le port des bijoux qui les ornèrent au cours de la vie profane du riche prince Siddhârtha, le futur Bouddha. Il est revêtu d'un manteau drapé, directement emprunté au type hellénistique de l'art gréco-bouddhique. Ses acolytes, les Bodhisattva, qui ont provisoirement renoncé au *nirvâna* pour aider l'humanité à gravir les échelons de la sainteté, portent les vêtements princiers qui furent ceux du Bouddha avant l'illumination.

Le sculpteur chinois du ^v^e siècle, à Yun-kang comme à Longmen, apporte dans la réalisation de ces types traditionnels la puissance de son schématisme linéaire et sa profonde sensibilité. Le corps est à peine esquissé et ses lignes sont marquées par un plissé simplifié, souvent arbitraire, formant une architecture harmonieuse que couronne la tête, siège de l'expression. Son sourire traduit avec une rare intensité la haute spiritualité qui doit se dégager de toute statuaire religieuse. Ce grand moment de la plastique chinoise égale, en le précédant de plusieurs siècles, notre art médiéval. Tous deux gardent le souvenir du canon hellénistique, du drapé gréco-romain, et sont animés par une foi aussi ardente. Mais la fortune de la sculpture chinoise fut de courte durée et, dès le ^{vi}^e siècle, la spiritualité s'imprégnait d'humanité, conservant toutefois quelque gravité sous les Souei, puis devenant plus officielle lorsque, au ^{viii}^e siècle, sous les T'ang, elle atteignit son équilibre.

Parallèlement à ce magnifique développement de la plastique s'élaboraient les bases de la peinture chinoise. Si nous avons

tout lieu de croire que les Han connurent une grande peinture, celle-ci dut être l'œuvre d'artisans épris de couleurs et ce n'est qu'au IV^e siècle que ces derniers furent remplacés par les lettrés qui se firent calligraphes ou peintres.

La peinture chinoise repose sur l'emploi des « quatre trésors du cabinet littéraire » : le papier, l'encre, le pinceau et la pierre à broyer l'encre, dont une série de préceptes règle l'usage. Ainsi les mélanges de couleurs sont peu recommandés et chaque trait — qu'il soit incisif ou élargi, précis ou tremblé — exige une position déterminée du pinceau. Le maniement de ce dernier conditionne toute la vie d'une peinture. Les lettrés, experts en calligraphie, connaissaient tous les secrets de cette science du pinceau et c'est parmi eux que se formèrent la majorité des peintres, d'où l'intellectualité de la peinture et les rapports intimes de cette dernière avec la calligraphie.

En outre, à la lecture horizontale des vastes étendues, le Chinois adjoint la lecture verticale de son écriture, et organisera ses compositions par un jeu raffiné de lignes verticales, horizontales et obliques. Cette richesse de composition où l'espace joue un si grand rôle s'accompagne d'une perspective élémentaire, cavalière ou panoramique. L'absence de perspective géométrique rend inutile la traduction du volume par les ombres. Quant aux plans, ils sont rendus par des dégradés et par la suppression des détails en profondeur. L'ombre ainsi ne modèle pas les objets, mais indique leurs rapports mutuels.

Le premier grand peintre chinois dont nous possédions une œuvre — ou, tout au moins, une réplique fidèle remontant à l'époque T'ang — est Kou K'ai-tche, né en 345, mort en 406. Le premier, il précisa qu'il fallait rechercher la ressemblance avec le sujet, mais que cette ressemblance ne devait pas être seulement formelle et devait s'approfondir par la représentation des traits les plus caractéristiques. Pour lui, une œuvre peinte devait être une révélation de l'âme s'exprimant dans l'harmonie de la composition et montrer l'homme, humble hôte de la Nature. Une œuvre

de Kou K'ai-tche, conservée au British Museum, s'intitule « Exhortations à l'adresse des dames de la cour » et se compose de neuf scènes de la vie aristocratique. Les lignes sont fines et le dessin évoque celui des briques peintes du ⁱⁱⁱ^e siècle. Les gestes sont observés avec la même acuité, mais la composition toujours aussi équilibrée montre plus de souplesse dans le balancement des pleins et des vides. C'est aussi à l'époque des Wei que les grottes de Touen-houang se couvrirent de peintures bouddhiques, fresques votives anonymes dont les personnages restent encore très proches de leurs modèles indiens ou gréco-iraniens, tout en se détachant sur des fonds de paysages typiquement chinois. Nous connaissons quelques noms de peintres de cette époque, tels Ts'ao Pou-hiang au ⁱⁱⁱ^e siècle, Wei Hie et Siun Hiu au ^{iv}^e, Lou T'an-wei et Tchang Seng-yeou au ^v^e, Sie Ho au ^{vi}^e. Ce dernier est surtout connu comme théoricien de l'art pour avoir posé les six principes de la peinture :

- 1) Saisir le rythme vital (« l'esprit ») ;
- 2) Rendre la structure essentielle de la ligne ;
- 3) Nécessité de la ressemblance (pas de fioritures imaginaires) ;
- 4) Maniement prudent des couleurs et de l'encre ;
- 5) Souci de la composition et rôle de l'espace ;
- 6) Intérêt de copier les anciens pour enrichir ses possibilités.

Nous y voyons donc s'affirmer la recherche de l'esprit vital, la suprématie de la Nature sur l'Homme, la poursuite, sans souci de préséance, des ressemblances formelles et foncières, et la nécessité de respecter les règles d'une perspective élémentaire par la réduction de la dimension des objets au fur et à mesure de leur éloignement. Par l'élaboration de ces théories esthétiques comme par ses magnifiques sculptures bouddhiques, l'art médiéval de la Chine, d'une stylisation expressive, évoque tour à tour notre impressionnisme et notre art gothique et peut ainsi constituer un lien pour la compréhension mutuelle de l'Orient et de l'Occident.

BIBLIOGRAPHIE

- E. CHAVANNES, *Mission archéologique en Chine septentrionale*, II, *La sculpture bouddhique*, Paris, 1915.
O. SIRÉN, *Histoire de la sculpture chinoise*, 4 vol., Paris, 1925-1926.
S. MIZUNO et T. NAGAHIRO, *Yun-Kang, the Buddhist Caves of the Fifth Century A.D. in North China*, 15 vol., Kyoto, 1951-1957.
P. PELLIER, *Les grottes de Touen-houang*, 6 vol., Paris, 1920-1924.
-

L'ART DES T'ANG

par Vadime ELISSÉEFF

Après trois siècles d'invasions barbares et le regroupement du territoire effectué par les Souei, on voit au VII^e siècle, sous l'énergique impulsion de l'empereur T'ai-tsong, fondateur de la dynastie T'ang, renaître la Chine qui, au VIII^e siècle, sous la protection raffinée de Hiuan-tsong, devait vivre son Grand Siècle. Tous les domaines de l'art expriment la grandeur de cette époque, où la plastique chinoise connut son apogée. Cette maturité de la sculpture imprime aux œuvres bouddhiques ou profanes un réalisme naturaliste bien différent du réalisme stylisé des Han au II^e siècle ou de la stylisation expressive des Wei au V^e. Au grand sanctuaire rupestre de Long-men, les Bouddha et les Bodhisattva ne rayonnent plus du mystère qui émanait de leurs vêtements à peine ébauchés, aux plicatures compliquées, de leur sourire esquissé. La sensualité des modèles indiens et la maîtrise de la taille poussent les sculpteurs à modeler les corps et à les doter de visages humains. Ce sont, dès lors, des formes plus pleines, plus chinoises aussi dans leur expression. Le sourire a fui les lèvres au tracé sensuel, ou s'est réfugié dans le coin des yeux obliques. A la tension religieuse s'est substitué le frémissement de l'humanité. Les corps sont nus sous une draperie mouillée, ou écrasés sous de riches parures mondaines. Les poses simples perdent leur rigidité immatérielle; ce sont alors des

attitudes plus souples, plus déhanchées, ou encore l'exagération des jeux de la musculature des Lokapâla, gardiens des temples. Tous ces traits témoignent d'une grande virtuosité du ciseau, mais ils annoncent aussi le chant du cygne de la plastique chinoise. Celle-ci, à l'époque Song (x^e-xiii^e siècles), peut se comparer à la sculpture romaine : vidée, comme cette dernière, de son contenu, elle sonnera le glas des grandes œuvres plastiques chinoises.

Les œuvres des coroplastes témoignent sous les T'ang de la même maturité. Les statuettes funéraires sont empreintes d'un réalisme si vivant que les amateurs n'ont pas hésité à les appeler les Tanagra de la Chine. Ces figurines T'ang sont faites d'une terre dure, grise ou jaune, ou encore d'une argile friable d'un blanc crémeux ; certaines sont des œuvres originales, d'autres sont reproduites au moule en de nombreux exemplaires. Ce dernier procédé a évidemment facilité une abondante production de faux, née de l'appât du gain. Revêtues d'un engobe blanc, elles sont très souvent rehaussées de pigments gris, verts, bruns ou rouges. Auprès des compagnons du défunt, ses amis ou ses adjoints, on voit encore des gardes et des palefreniers, des serviteurs et des caravaniers, des chameaux bâtés, des chevaux harnachés et même des chiens de chasse ou de garde. Très nombreuses sont les dames de cour, aux poses alanguies, la tête coiffée d'un haut bonnet, frère de notre hennin, les mains sur la poitrine, dissimulées sous les plis de la robe, les reins cambrés et le ventre en avant, comme lasses de se tenir toujours debout ; les plus appréciées pour la variété élégante de leurs gestes sont les danseuses et les musiciennes. Saisies sur le vif, elles lancent un bras en un gracieux geste arrondi, tandis que l'autre flotte, accompagnant la robe, et que la tête se renverse dans le ravissement de l'accompagnement musical. Les musiciennes accroupies jouent des cymbales ou du tambour, levant les sourcils pour marquer le rythme, ou gonflent leurs petites joues pour souffler dans la flûte. A tous ces cortèges, à toutes ces processions viennent encore se joindre tous ceux qui sont chargés de veiller au grand voyage : les exorcistes, les guerriers gesticulant

ou, plus souvent encore, tous les génies ou démons *pi-sie*, c'est-à-dire écartant les mauvaises influences, issus du Taoïsme et transformés par le Bouddhisme qui les avaient adoptés : personnages à tête de cheval ou de rat, griffons grimaçants ou licornes crapaudines. Hommes ou bêtes, ils animent l'outre-tombe des formes les plus variées, des gestes les plus inattendus. De plus, dès le VIII^e siècle, bon nombre de ces effigies sont revêtues de glaçures jaune, brun et vert, tels les célèbres joueurs de polo que l'on peut voir au Musée Cernuschi. Ces derniers nous rappellent que ce jeu iranien, pratiqué dès le IV^e siècle en Perse et dont les Byzantins, Haroun al-Rachid et les sultans mamelouks furent de fervents adeptes, était en vogue dans la Chine des T'ang avant de devenir le passe-temps des Grands Moghols, puis, au XIX^e siècle, le sport favori des officiers anglais.

Si la sculpture connut sous les T'ang une maturité annonciatrice d'un proche déclin, la peinture, loin de clore sa carrière, en dépit d'une virtuosité technique grandissante, se développa et révéla la vraie vocation du génie pictural chinois.

Cet épanouissement avait été préparé par des artistes tel que Kou K'ai-tche (IV^e siècle) et par des esthéticiens tel que Sie Ho (VI^e siècle). Au VIII^e siècle, le poète et peintre Wang Wei devait résumer les aspirations de son temps. A la suprématie de la Nature sur l'Homme et au souci des ressemblances formelles et foncières de Sie Ho, il opposa, du fait de sa formation littéraire, la présence de l'idée. Pour lui, l'Homme et la Raison dépassent la Nature, ce qui nous autorise à corriger cette dernière. Il préconisait certains procédés de composition : les sentiers ne doivent pas s'entrecroiser, les maisons seront indiquées par des arbres et les routes par des hommes. Il alla même jusqu'à fournir un répertoire de thèmes dont pouvaient s'inspirer les artistes. Cette attitude exerça une influence profonde et fit de Wang Wei le fondateur de l'école idéaliste à laquelle s'oppose celle, plus réaliste, de Li Sseu-hiun. Mais, si ces détails théoriques nous sont connus, nous ne possédons que fort peu d'œuvres de l'époque qui nous per-

mettent d'apprécier ces artistes. Tout au plus pouvons-nous indiquer que Li Sseu-hiun s'attachait aux couleurs, à leur pureté, à leur intensité, tandis que Wang Wei recherchait les nuances, les demi-teintes et une sobriété qui ménageât l'œil et engageât par sa douceur à la rêverie. Sa recherche des valeurs tonales l'entraîna vers la peinture monochrome, vers les lavis à l'encre de Chine qui devaient faire la gloire de la dynastie Song.

Le troisième grand nom de cette époque est celui de Wou Tao-tseu, prince des peintres, qui vécut au VIII^e siècle. Inspiré par le Bouddhisme, il sut exprimer l'esprit du sujet par une grande vigueur de trait et de puissants et audacieux encrages, harmonisant les ressemblances formelles et foncières. Il reste le plus grand classique de la peinture chinoise.

Du VII^e au IX^e siècle, la sculpture et la peinture vinrent adjoindre leur éclat à la gloire nationale et militaire de la dynastie des T'ang, qui mérita pleinement l'admiration de l'Asie tout entière.

BIBLIOGRAPHIE

- J. LARTIGUE, Le sanctuaire bouddhique du T'ien-long chan, *Revue des Arts asiatiques*, I, Paris, 1924.
- H. MUNSTERBERG, Buddhist Bronzes of the T'ang Period, *Artibus Asiae*, IX, Ascona, 1948.
- H. TRUBNER, *The Arts of the T'ang Dynasty* : A loan exhibition organized by the Los Angeles County Museum from collections in America, the Orient and Europe, 1957.
- B. GYLLENSVÄRD, T'ang Gold and Silver, *Bull. Mus. F. East. Ant.*, 29, Stockholm, 1957.

L'ART DES SONG : CÉRAMIQUE

par Vadime ELISSÉEFF

Il pouvait sembler qu'avec les grands siècles, dominés de 618 à 907 par les figures prestigieuses des empereurs T'ang, la production artistique eût atteint en Chine un sommet qui dût inévitablement aboutir à une décadence. Il en fut ainsi pour la

sculpture, qui n'égalait plus jamais les meilleures œuvres de cette époque. Mais, plongeant dans ses racines les plus profondes, le génie chinois parvint encore à surmonter les dangers de la maturité à l'aide de formules spiritualistes et impressionnistes que devaient illustrer la peinture au lavis et les demi-teintes des premières porcelaines. Cet approfondissement a conduit certains spécialistes à donner à l'art des Song l'épithète de classique en assignant celui de cosmopolite à l'art des T'ang, rendant ainsi compte du caractère intellectuel et spécifiquement chinois de l'art des Song.

Faisant suite à la dislocation du puissant Empire des T'ang, la dynastie des Song (x^e-xiii^e siècles), harcelée puis repoussée vers les provinces méridionales par les barbares du Nord, se réfugia au xii^e siècle à Hang-tcheou, au sud du Yang-tseu. Là, durant un siècle, se repliant sur ses valeurs spirituelles, comme pour narguer la vanité des conquêtes territoriales, elle prôna la philosophie, l'art et l'étude. Ce mépris du réalisme poussa les uns à la méditation, à l'austérité même, les autres au raffinement, partageant ainsi les lettrés entre les deux attitudes si proches de l'ascète et de l'esthète.

Les T'ang avaient connu une céramique à glaçures polychromes de couleurs chatoyantes, bleu, vert, ocre, de formes souvent inspirées de modèles étrangers, telles les orfèvreries sassanides. Les Song, collectionneurs passionnés d'antiquités, bronzes ou jades des temps archaïques, s'inspireront des premiers pour les formes de leurs vases et des seconds pour l'appréciation des pâtes et des tons assourdis des couvertes, recherchant, plus encore que les T'ang qui les connaissaient déjà, les monochromes : gris-vert, blanc bleuté, lavande. Ils apportèrent au tour à modeler une plus grande rapidité de maniement et aux fours une plus grande facilité de contrôle. La fabrication resta toutefois empirique et les accidents de composition ou de cuisson étaient savamment utilisés pour donner aux pièces une résonance irréaliste.

La diversité des types est grande, et chaque nom est devenu le symbole d'un genre. Ces noms sont bien souvent d'origine géographique. Ils témoignent de l'intérêt de l'amateur pour tel ou tel four renommé. Peu importe la date : un Ting (du nom de la préfecture de Ting au Hopei) est toujours apprécié pour tel. Ce type est d'un blanc pur orné parfois d'un décor finement incisé sous une couverte épaisse aux tons ivoire, grasse comme la graisse de mouton ou comme le lard, disent les connaisseurs chinois. Les *ts'ing-pai* (« blanc bleuté ») portent une couverte transparente, très vitrifiée, variant des tons très pâles au bleu plus soutenu et souvent revêtus d'un décor tracé en pointillé. Ce serait là la production d'un four qui devait ensuite acquérir une universelle renommée : il s'agit de King-tō tchen au Kiangsi, qui devait, au xiv^e siècle, devenir le siège de la manufacture impériale et le plus grand centre céramique de la Chine.

Depuis de longs siècles, dans la région de Hang-tcheou au Tchōkiang, les potiers fabriquaient une céramique en terre grise revêtue d'une couverte mêlée d'oxyde de fer dont la cuisson en réduction permettait d'obtenir des tons verdâtres. La technique s'était lentement perfectionnée et, au x^e siècle, les pièces de Yue (nom d'une préfecture du Tchōkiang) avaient été en grande faveur avec leurs formes élégantes, leur décor finement incisé et leur couverte gris-vert. Ces pièces sont les ancêtres des fameux céladons, nom donné en Europe, au xvii^e siècle, à une production plus tardive dont la couleur évoquait les rubans verts du célèbre berger de l'*Astrée*. Les céladons de Yue devaient servir de modèles à de nombreux fours qui prirent leur essor après l'avènement des Song. Parmi ceux-ci citons, avec les céladons du Nord, aux tons olivâtres et au décor d'une élégance sans égale, les Jou, bleutés, production destinée à la cour en 1107 et 1125, les Kouan, fabrication impériale pour les souverains réfugiés à Hang-tcheou, dont le corps brunâtre porte une couverte épaisse dont le contact évoque le marbre poli. Les provinces du Nord connurent encore les Kiun aux tons lavandés, semés de taches pourpres ou violettes,

les Ts'eu-tcheou, plus prisés par les Occidentaux que par les Chinois, dont le corps gris revêtu d'un engobe blanc ou brun porte une couverte transparente incisée jusqu'à rattraper le fond qui se détache ainsi pour former des dessins de fleurs. On attribue au même site, dans le Hopei, l'invention d'un procédé permettant de superposer à une couverte de grand feu des émaux de petits feux. Cette technique dont les effets s'apparentent à ceux de la peinture s'épanouira plus tard sous les Ming et les Ts'ing.

Le Foukien était célèbre pour ses Kien, plus connus sous leur nom japonais de Temmoku. Ce sont, le plus souvent, des bols en terre sombre revêtue d'une épaisse couverte noire à reflets métalliques tirant sur le brun en fourrure de lièvre ou sur le bleu en plumes de perdrix. Ils furent imités au Kiangsi avec des tons plus doux, tandis que ceux du Honan, en terre grise, sont plus sombres.

Enfin, supplantant à partir du ^{xiii}e siècle les pièces de Yue dont ils empruntèrent la technique, les céladons de Long-ts'üan au Tchökiang devaient bientôt connaître une renommée qui dépassa largement les frontières de la Chine. Bols, brûle-parfums en forme de tripodes et grands plats à décor floral incisé se signalaient par la fraîcheur de leur couleur d'un vert franc. Dès le ^{xiii}e siècle, les marchands arabes leur avaient donné le nom d'abricot, par analogie avec la couleur des abricots de Damas. Au Proche-Orient et dans l'Inde, ils connurent un succès d'autant plus grand qu'on leur attribuait le pouvoir de changer de couleur ou de se craqueler en présence d'un poison. Enfin, dans tout l'Extrême-Orient, leur rayonnement fut immense ; on les retrouve partout : pièces d'importation ou d'imitation au Japon, au Thanh-hoa dans l'Annam du Nord, à Angkor comme au Siam et en Mandchourie ; mais aucune de ces régions ne peut rivaliser avec la Corée dont les belles pièces inspirées des céladons de Yue sont les meilleurs hommages des disciples aux maîtres.

En dépit de leur grande variété, tous ces types s'apparentent par une sobriété de forme et une retenue dans l'emploi des couleurs

qui sont en parfaite harmonie avec les œuvres tout en nuance de la peinture contemporaine. Cette tendance artistique oppose l'art des Song à l'art des T'ang. Dès lors, c'est dans la discrétion du premier et dans l'exubérance du second que les artistes des dynasties successives vont chercher tour à tour leur inspiration. Mais, si certains d'entre eux ont pu prétendre rivaliser avec les T'ang, aucun n'a jamais espéré s'égaliser aux maîtres Song. Par sa mesure, ses nuances, l'élégance de son goût, la céramique des Song s'harmonise avec l'autre art majeur de cette époque : la peinture au lavis dont nous parlerons la prochaine fois.

BIBLIOGRAPHIE

- F. KOYAMA, *The Story of Old Chinese Ceramics*, Tokyo, 1948.
 R. L. HOBSON, *Handbook of the Pottery and Porcelain of the Far East*, British Museum, Londres, dernière éd. 1948.
 S. YORKE HARDY, *Illustrated Catalogue of Tung, Ju, Kuan, Chên, Kuan-tung and glazed I-hsing wares in the Percival David Foundation of Chinese Art*, Section 1, Londres, 1953.

L'ART DES SONG : PEINTURE

par Vadime ELISSÉEFF

Au x^e siècle, après la chute de la dynastie des T'ang, les peintres firent triompher le principe de l'essentiel sur celui de la ressemblance et créèrent une tradition favorisant les artifices d'exécution au risque même de corriger la Nature. La voie s'ouvrit ainsi à toutes les libertés, mais aussi hélas ! à un fâcheux académisme.

Sous les Song, le style classique est représenté par Li Long-mien (1040-1106), resté fidèle au cerne égal et au dessin précis, et par l'empereur Houei-tsong (1082-1134). Celui-ci, excellent peintre aux lignes délicates et aux coloris variés, était aussi un grand mécène. Il attira de nombreux artistes dans son Académie

de Peinture, institua des concours dotés de prix, créant ainsi un style officiel qui devait, dans les siècles ultérieurs, tarir l'inspiration des peintres. Dans ses débuts, cependant, ce style académique marquait une tentative de rénovation. Aux lignes fines, aux contours nets, à la coloration franche du style traditionnel appelé *jou-kouei*, style « officiel et riche », succèdent les traits plus flous, les contours en dégradés et les tonalités plus nuancées du style *je-yi* ou « sauvage ».

La peinture de genre, en particulier celle de fleurs et d'oiseaux, se dégagait de sa tendance purement décorative. Le but des peintres est de rendre le véritable caractère d'une fleur ou d'une pousse de bambou. A cette fin, il est recommandé de placer le modèle dans un trou et de le peindre en le regardant attentivement d'en haut, ou bien encore de placer une branche de bambou au clair de lune et d'étudier le profil de son ombre se détachant sur un mur blanc. Ces procédés tendaient à familiariser l'artiste avec les caractères permanents du sujet en faisant abstraction des contingences, environnement ou éclairage constamment changeants, qui lui restent extérieures.

Dès les Cinq Dynasties (x^e siècle), King Hao avait substitué au principe de la ressemblance celui d'une pensée directrice exprimant la sublimation d'un état d'âme. L'importance donnée par King Hao à l'essentiel en fait le théoricien de la peinture à l'encre noire. A la même époque, Li Tch'eng mit en relief la valeur des plans successifs et surtout la nécessité de choisir des dominantes dans la composition : une montagne dont dépendent des chaînes voisines, un arbre présidant à l'agencement des autres, un chemin vers lequel tendent les sentiers, afin que la variété indispensable ne nuise pas à l'harmonie de l'ensemble. Kouo Hi, dans un essai sur la peinture chinoise que rédigea son fils Kouo Jo-hiu, nous a laissé le testament esthétique de toute la lignée des théoriciens antérieurs. Plus instamment encore que ses prédécesseurs, il en appelle à la spiritualité, admettant les compositions imaginaires et prônant l'éclectisme technique. Tout artiste, après

avoir maîtrisé les différentes techniques picturales, doit, grâce à une sévère discipline mentale, être capable de rendre la réalité spirituelle du concret. Enrichissant les formules de Wang Wei, Kouo Hi personnifie la Nature, comparant les ruisseaux aux veines de la montagne, les arbres à ses cheveux ; pour lui, l'eau a les arbres pour cils et les terrasses pour sourcils. Les pierres sont les os de la terre, et doivent rester cachées tandis que l'eau, son sang, doit couler. Enfin, les poèmes doivent être une source d'inspiration, car la poésie est une peinture sans forme tandis que la peinture est une poésie exprimée par des formes. A Kouo Hi remonte la fixation de la symbolique des couleurs : le vent rendu par un ton jaune-argile, l'eau par celui de la soie ou encore, au printemps par le vert, en été par un vert plus foncé, en automne par un bleu, en hiver par un noir. Enfin, c'est également à Kouo Hi que l'on doit le répertoire de thèmes dans lequel, jusqu'à nos jours, les artistes ont puisé les titres de leurs œuvres. Ses sages conseils vont même jusqu'à recommander de peindre un fleuve en cinq jours et un rocher en dix, en s'y préparant par une longue contemplation ou par de nombreuses esquisses préparatoires, afin de se mieux pénétrer de ce Rythme Vital, obsession légitime de tous les artistes chinois. Ainsi fut créée toute une symbolique qu'enrichirent les poètes. Les oies sauvages évoquent la fuite des saisons, le voyage, l'absence ; le lotus, la pureté ; un couple de canards mandarins, l'amour fidèle et la félicité conjugale ; le soleil couchant et le saule pleureur, les tristesses de la séparation ; le bambou, la rectitude ; le pin, la longévité ; la grenade, la fécondité. Autant de symboles qui constituent des thèmes familiers sur lesquels les artistes feront des variations à l'infini, balançant des rythmes d'encrage que soulignera une poésie habilement calligraphiée, donnant la clé de leur inspiration : peinture littéraire qui tombera facilement dans des redites sans saveur.

Nous en voyons beaucoup, hélas, dans les collections constituées hâtivement par quelques amateurs européens, trop vite séduits par le seul jeu de la virtuosité. La tendance qui prétendait

saisir la nature objectivement s'opposait à celle des peintres lettrés qui cherchaient surtout à traduire les impressions subjectives. Tout en cristallisant ainsi les innovations antérieures, la peinture Song va subir dans ses paysages l'influence de la secte bouddhique du Tch'an. Inspirée du Taoïsme, cette secte contemplative, fondée au VI^e siècle et qui prônait l'intuition, connut alors un plein épanouissement. Se gardant des formules figées, les adeptes du Tch'an se plongèrent dans la contemplation de la nature et cherchèrent à rendre le sentiment dominant d'un paysage pour exprimer l'étroite union de l'Homme et de la Nature. Celle-ci à nouveau reprit la place d'honneur que Wang Wei lui avait contestée, et la recherche de l'idéalisation incitera les grands maîtres à affectionner le lavis.

Dès le x^e siècle, Tong Yuan avait peint de merveilleux paysages où tout invitait à la méditation, alors que Fan K'ouan imprégnait les siens d'un profond sentiment de la nature et d'une intense émotion. Suivant ce même courant, le peintre « calligraphique » Mi Fou souligna l'importance de l'équilibre des taches en dosant un délicat pointillisme. Ma Yuan (1190-1229) et son fils Ma Lin poursuivirent la recherche d'un même équilibre jusqu'à briser la continuité des formes, figurant une montagne par son sommet, la noyant de brumes ou l'entourant de vide dans une atmosphère de rêve. De même tendance, Hia Kouei (1180-1250) accentua la simplification et, dans un sens plus tragique, joua davantage des contrastes.

Des isolés, tels Leang-k'ai ou Mou-k'i, se montreront si éloignés de la tradition classique que leurs véritables admirateurs seront plus nombreux au Japon qu'en Chine. Pourtant, du premier, le portrait imaginaire de Li T'ai-po, célèbre poète du VIII^e siècle, dressé comme un prophète et fixant le ciel, est peut-être le plus grand chef-d'œuvre de l'expression picturale chinoise.

Les dynasties qui suivront rêveront toujours de ces magnifiques rouleaux Song : un banc de sable qui s'avance au premier plan, une surface vierge où se devine le fleuve, puis la rive

opposée, presque nue ; derrière, quelques taches de brume et, dans le lointain, des collines enveloppées de nuages tout en nuance, en imprécision, donnant un recul étonnant à cet immense panorama que vient seulement animer, témoin de l'union de l'Homme et de la Nature, un minuscule sampan emportant un pêcheur.

BIBLIOGRAPHIE

- A. WALEY, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, Londres, 1923, rééd. 1958.
 S. SHIMADA et Y. YONEZAWA, *Painting of Sung and Yuan Dynasties*, Tokyo, 1952.
 N. NICOLAS-VANDIER, *La peinture chinoise : traduction et commentaire de l'« Histoire de la peinture » de Mi Fou*, Paris (sous presse).

L'ART DES YUAN : CÉRAMIQUE ET TISSUS

par Vadime ELISSÉEFF

En 1264, Khoubilaï, le petit-fils de Gengis-Khan, fixa sa capitale à Pékin. Quinze ans plus tard, toute la Chine était soumise au joug mongol.

L'entente qui régnait entre le nouvel empereur de Chine et son frère Houlagou, maître de l'Iran, favorisait le commerce. Des caravanes sillonnaient l'Asie Centrale et les ports chinois lançaient leurs jonques chargées de céramiques, de soieries et de laques dans les mers du Sud. Grand centre mondial, la Chine voyait venir d'Europe d'illustres prélats et de grands voyageurs tels Jean du Plan Carpin, Guillaume de Rubruck, Jean de Monte Corvino ou encore Marco Polo, le célèbre commerçant vénitien.

La dynastie mongole fut cependant de trop courte durée pour donner naissance à un style nouveau et si, comme nous le verrons, la peinture officielle subit quelque peu l'empreinte des nouveaux

maîtres, dans sa ligne générale l'art suivit la tradition Song et assura la liaison entre celle-ci et le génie futur des Ming.

En matière de céramique, la production connut un accroissement considérable, mais cette augmentation de volume fut souvent au dépens de la qualité; les formes s'alourdissent et annoncent celles des Ming. Cependant, de nombreuses pièces, dites de style Song, doivent, en fait, dater de l'époque Yuan, encore peu étudiée.

Une technique qui devait connaître une floraison sans précédent semble toutefois être une innovation des Yuan. Il s'agit du décor en bleu de cobalt sous couverte, si caractéristique de l'époque Ming et dont la vogue se répandit si rapidement dans toute l'Asie et jusqu'en Europe. De récentes analyses semblent corroborer l'hypothèse de son origine proche-orientale; cette matière était depuis longtemps utilisée en Perse et en Mésopotamie pour le décor des poteries.

Les commentateurs chinois font souvent mention du bleu musulman et, bien que leurs textes ne remontent pas au delà du xv^e siècle, il est vraisemblable qu'ils se réfèrent à des sources et à des exemples plus anciens. Cuit à haute température, le minerai de cobalt produit un beau ton pur et profond; son maniement sur la pâte crue s'apparente à celui de l'encre sur le papier et permet d'obtenir des effets proches de ceux de la peinture. Les plus anciens exemples (fin du xiii^e ou début du xiv^e): petits vases en forme de poire à large ouverture, ornés de dragons, de personnages et de feuillages encadrés de volutes, nous montrent, par leur bleu noirâtre et piqueté de petites taches, que les Chinois ne parvinrent pas du premier coup à une parfaite maîtrise dans cette technique nouvelle. Mais les grands vases de la Fondation Percival David à Londres, datés de la 11^e année de l'ère Tche-tcheng des Yuan, soit 1352, nous révèlent de rapides progrès. Ces grandes bouteilles pourvues d'anses en forme de têtes d'éléphant s'ornent en bleu pur et clair de vigoureux dragons se détachant sur le fond blanc. Il se pourrait qu'ils proviennent

des célèbres fours de King-tō tchen où le savant anglais Brankston a retrouvé *in situ* des débris de cuisson remontant à cette époque.

Une autre technique, celle du rouge de cuivre cuit au grand feu, semble être d'origine purement chinoise. La découverte de ce procédé inusité put émaner des couvertes tachées de rouge des Kiun, mêlées d'ingrédients cuivreux. Il est possible que les premières tentatives d'utilisation isolée de cette couleur remontent à la fin des Song et doivent se localiser en Chine du Sud, mais c'est aux Yuan que revient le mérite de l'avoir perfectionnée. Le rouge de cuivre était d'un maniement délicat, la moindre oxydation en cours de cuisson le transformant en vert — effet qui sera plus tard utilisé pour les fameux « peaux de pêche ». Aussi les pièces les mieux venues étaient-elles très prisées et les plus anciennes — parmi lesquelles on compte deux pièces du Victoria and Albert Museum — ont-elles une couverture blanc bleuté assez médiocre parsemée de taches rougeâtres. Cependant, des fragments retrouvés en Afrique orientale, et qui peuvent être avec certitude datés du milieu du xiv^e siècle, témoignent de réels progrès dans la pureté des tons.

Perpétuation des procédés et des formules Song, innovations dans l'emploi du bleu musulman et du rouge de cuivre, telles semblent être les caractéristiques de la céramique Yuan, quelque peu écrasée entre celle des Song et celle des Ming et à laquelle justice n'a pas encore, peut-être, été suffisamment rendue.

D'autre part, dans l'expansion du marché chinois de la porcelaine, on ne saurait nier l'importance du rôle des Yuan.

L'Asie connaissait, depuis les T'ang, l'existence de la porcelaine chinoise et, dès ce moment, commerçants et voyageurs arabes chantèrent ses louanges. Au x^e siècle, le grand savant Al-Biruni vantait la qualité et la variété de cette production. D'abord monopole des navigateurs arabes, le commerce maritime avait été dès le xii^e siècle assuré par les jonques chinoises dont les perfectionnements et l'emploi de la boussole avaient élargi le champ d'action. A cette époque Tchao Jou-koua, rédigeant un

traité sur les pays étrangers, évoque les grandes voies maritimes qu'utilisaient les courtiers chinois. Dans ses mémoires de 1298, Marco Polo signale la prospérité de Zayton (Ts'iu-an-tcheou) et d'Amoy sur la côte du Foukien, qui voyaient partir les transports vers la Cochinchine, Sumatra et Martaban, dans le golfe du Siam, où ces précieuses marchandises étaient entreposées pour être ensuite acheminées vers l'Inde et le Proche-Orient. Ce dernier port de transfert donna pour un temps son nom aux céladons, que l'on appela Martabani. Le fait n'est d'ailleurs pas isolé : nous n'en voulons pour preuves que les majolica, céramiques espagnoles ainsi nommées parce qu'elles transitaient à Majorque, et les laques de Pékin qui, entreposées sur la côte de Coromandel, gardèrent ce nom en Europe.

Au XIII^e siècle, les vaisseaux chinois atteignaient le golfe Persique. Le grand voyageur arabe Ibn-Batuta confirme en 1345 l'importance des exportations de porcelaines à partir de Ts'iu-an-tcheou et de Canton.

De ces pièces innombrables, les céladons, massifs et solides, sont les mieux conservés dans les collections du Proche-Orient et l'on en retrouve des débris sur les côtes de l'Inde et jusqu'à Fostat en Égypte.

Les plus importantes de ces collections sont celles du Musée du Sérail d'Istamboul où furent réunis le trésor de Selim I^{er}, souverain iranien, emporté au cours d'un pillage, et les cadeaux offerts par le sultan d'Égypte à la cour ottomane. La *pax mongolica* permettait aux navires de croiser sans danger de la Mer Noire à la Mer de Chine. Par le truchement de l'Égypte qui en fit don aux républiques italiennes et aux souverains d'Europe, les chefs-d'œuvre de la Chine furent connus jusqu'en France, en Espagne, en Angleterre. Par contre, dès ce moment, s'adaptant avec souplesse aux exigences de la clientèle étrangère, les potiers chinois utilisèrent des formes nouvelles : coupes à anses, amphores, vases à vin à versoir effilé, plats à marli, nouveautés qui furent ensuite adoptées pour le marché intérieur.

Parallèlement aux progrès de l'industrie céramique, les Mongols favorisèrent celle des soieries. Les brocarts d'or à décor de fleurs ravissaient les sultans d'Égypte et furent aussi utilisés en Europe pour la confection de somptueuses chasubles. Ils donnèrent naissance aux premiers ateliers de Lucques et de Venise. Les tapis connurent eux aussi une vogue nouvelle, et les empereurs Yuan en favorisèrent la manufacture.

Après le goût si raffiné des Song, attiré par la simplicité et la sobriété, celui des Yuan, épris de richesse et de coloris brillants, se montre un peu barbare. Ils apprécièrent les magnifiques boîtes en laque rouge sculptées de vigoureux décors floraux, ainsi que les émaux cloisonnés d'origine byzantine que l'Iran leur avait révélés.

Dans la même atmosphère cosmopolite que les T'ang, les Mongols avaient favorisé de nombreuses innovations, qui furent au siècle suivant exploitées par les Ming avec plus de grandeur et dans un esprit plus proprement chinois.

BIBLIOGRAPHIE

- J. A. POPE, *Fourteenth Century Blue and White, a Group of Chinese Porcelains in the Topkapu Sarayı Müzesi Istanbul*, Washington, 1952.
 J. A. POPE, *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, Washington, 1956.
 J. AYERS, Some Characteristic Wares of the Yuan Dynasty, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 29, Londres, 1955.

L'ART DES YUAN : PEINTURE

par Madeleine PAUL-DAVID

Tout comme les autres domaines artistiques de l'époque mongole, la peinture Yuan nous reste mal connue. Tandis qu'au cours du XIII^e siècle le monde occidental s'intéresse pour la première fois à l'Asie et que les Mongols, entrant dans l'orbite de la grande politique européenne, constituent dans l'esprit de la Papauté et des souverains chrétiens le contrepois souhaitable

à la menace sarrasine, nul parmi ceux qui se rendent alors en Extrême-Orient, missionnaires tels que Jean du Plan Carpin, Rubruck ou Jean de Monte Corvino, marchands tels que Marco Polo, ne fait dans ses mémoires allusion à l'art chinois par excellence, c'est-à-dire à la peinture. Il est fort probable que, tout comme les jésuites qui leur succédèrent à la cour des Ming, nos voyageurs du XIII^e siècle n'y virent que barbouillage. Et l'on peut ajouter que le plus grand de ces « reporters », l'auteur du *Livre des Merveilles*, Marco Polo, n'a pas non plus signalé dans cette Chine surprenante l'usage encore inconnu en Europe de l'imprimerie.

Si nous nous tournons vers le Japon, ce précieux conservatoire des trésors d'art chinois, nous observons la même carence. Les causes en sont d'ailleurs toutes différentes. Si l'Europe s'intéresse aux Mongols et recherche leur amitié, les Japonais craignent, non sans raison, ces voisins trop entreprenants et rompent toute relation avec eux. Après l'avènement des Ming (1368), quelques œuvres Yuan pénétreront au Japon mais, émanant de tendances Song attardées, elles seront peu représentatives de leur époque.

Lorsqu'à la fin du XIX^e siècle l'Occident s'intéressa au passé artistique de la Chine, un seul nom de peintre Yuan conquit rapidement la popularité. C'est celui de Tchao Mong-fou (1254-1322), considéré comme le représentant traditionnel de l'art officiel à l'époque mongole. Cependant, dans l'histoire traditionnelle de l'art de peindre établie par les Chinois à la fin du XVI^e siècle, cet artiste ne jouit pas d'une très bonne réputation. N'en cherchons pour explication que son attitude peu digne vis-à-vis des envahisseurs.

Apparenté à la lignée impériale des Song, retiré dans la vie privée lors de la chute de cette dynastie en 1279, il se rallia aux vainqueurs dès 1286 et obtint une des plus hautes charges de la cour. C'était là une recrue de choix pour les nouveaux occupants qui avaient d'ailleurs sollicité son concours. Il leur fallait se concilier les Chinois, donner un certain lustre à la cour nouvelle-

ment établie à Cambaluc, l'actuel Pékin. D'ailleurs, les hordes de Gengis-Khan étaient déjà du passé et nous ne devons pas oublier que Khoubilaï, son petit-fils, le nouveau maître du Céleste Empire, avait été élevé en Chine et devait être plus ou moins imprégné de sa culture.

En fait, ce « collaborateur » de marque que fut Tchao Mong-fou était un homme de haute culture et ses calligraphies sont restées classiques. En matière de peinture, il se réclamait de Li Long-mien, le grand traditionaliste des Song du Nord, lui-même héritier des artistes T'ang. Est-ce par respect pour ce peintre et pour affirmer hautement la permanence de la tradition chinoise en présence des « barbares », est-ce, au contraire, pour satisfaire ces derniers, que Tchao Mong-fou se plut à cerner d'une ligne souple et ferme ses cavaliers tartares et ses chevaux ?

Peut-être ces tendances antagonistes ont-elles toutes deux contribué à la formation de ce genre. Les représentations hippiques, rehaussées de vives couleurs, étaient plus faciles à comprendre que les paysages monochromes, ce qui explique leur succès auprès des amateurs occidentaux. Il y a une quarantaine d'années, tout collectionneur digne de ce nom se serait cru déshonoré s'il n'avait compté un Tchao Mong-fou au nombre de ses trésors. Inutile de dire que les Chinois s'empressèrent de les leur fournir. De cette abondante moisson, seuls un ou deux exemples semblent remonter aux Yuan et l'on ne peut affirmer qu'ils soient de la main du maître.

Avec les chevaux menés à l'abreuvoir par leurs palefreniers, peinture de Jen Jen-fa, le British Museum conserve l'une des pièces les plus typiques et les plus authentiques de ce temps.

Un autre aspect de l'œuvre de Tchao Mong-fou a longtemps passé inaperçu auprès des Occidentaux. Dans le domaine de la peinture à l'encre, l'artiste, par son insistance sur les valeurs calligraphiques, a été à l'origine du grand mouvement de rénovation du paysage qui marqua le xiv^e siècle et devait rester l'une des bases les plus solides de la tradition picturale chinoise. Cette impor-

tance donnée au trait devait encore s'accroître parmi les peintres du xiv^e siècle qui, tous, subirent son influence, et l'on peut à juste titre dire que Tchao Mong-fou a ainsi dominé toute son époque.

Qu'était-il advenu de l'Académie Impériale des Song du Sud ? Se refusant à servir les nouveaux maîtres, ses membres restèrent dans les provinces méridionales. Au reste, les Mongols se montrèrent peu soucieux de faire revivre cette institution.

Loin de la tutelle d'une cour, de son atmosphère de serre chaude, les académiciens poursuivirent leurs travaux et virent leur art s'approfondir et devenir plus intérieur. Le plus représentatif d'entre eux, Ts'ien Siuan, lettré formé à l'ombre de l'Académie, en avait obtenu l'accès peu de temps avant le raz de marée mongol. Il est surtout célèbre pour ses peintures de fleurs aux tons délicats et transparents, dont les moindres détails témoignent d'une profonde conscience de la vie et du rythme universels. C'est cette même intense vie cosmique qui anime les œuvres aux thèmes volontairement restreints de Je Kouan, spécialiste des représentations de vignes, de Tchao Mong-kien qui affectionna surtout les orchidées et les bambous. Leur art très libre s'ingénie dans la peinture monochrome à varier les traits du pinceau dans un style cursif et calligraphique. Ce goût des thèmes indéfiniment répétés, où s'affirme leur virtuosité, sera partagé par de nombreux peintres amateurs des époques ultérieures.

Dans les paysages apparaissent aussi des tendances nouvelles. Leurs auteurs ne sont pas des professionnels, mais des lettrés, poètes, philosophes, hauts fonctionnaires retirés de la vie publique, se livrant dans leur retraite aux joies de la poésie et des « jeux d'encre », qu'il s'agisse de la peinture ou de la calligraphie toujours intimement liées.

Là encore, ce n'est pas du style des Song du Sud que s'inspirent leurs successeurs. Il semble que les grands artistes du xiii^e siècle, Ma Yuan, Mou-k'i, aient poussé jusqu'à l'extrême limite la diffusion de la forme dans la lumière. Orientée par Tchao Mong-fou, la nouvelle génération se réclame des maîtres du

passé, des grands précurseurs du x^e siècle, comme Tong Yuan et Kiu-jan. Ceux-ci avaient compris l'importance des valeurs aériennes dans le paysage et ils y firent pénétrer l'atmosphère tout en lui conservant une solide construction. Les paysagistes Yuan reprirent ce programme, se refusant à laisser la forme se diluer dans la lumière, et l'on a pu comparer leur démarche à la réaction cézanienne succédant à l'impressionnisme. Il est de fait que, dans ces paysages en hauteur, dominés par des montagnes élevées, les artistes affirment leur volonté de reconstruire l'espace. Mais, dans le même temps, ils se montrent plus réalistes, plus proches de la nature. L'un deux, Kao K'o-kong (1248-1310), n'aimait-il pas, nous dit l'un de ses contemporains, contempler les paysages du Tchōkiang dont il s'est plu à rendre l'atmosphère chargée d'humidité ? Les grands maîtres du xiv^e siècle poursuivirent cette voie et restèrent fidèles à la grande tradition du x^e siècle. Wang Mong, Houang Kong-wang excellent dans des paysages bien agencés, quoique leurs compositions nous paraissent un tant soit peu chargées après les évanescences Song. Wou Tchen, fort apprécié des Chinois du xvii^e siècle, se montre un admirable virtuose dans ses représentations de bambous. Mais, parmi les Quatre Grands du xiv^e siècle, ainsi que se plaisent à les nommer leurs compatriotes, Ni Tsan nous paraît le plus remarquable. Il fait, dans des compositions plus simples, une large place à de subtiles valeurs grises, et ses œuvres aux traits fins et souples sont toutes baignées de lumière.

Fort courte, puisqu'elle n'a duré que quatre-vingts ans, la période mongole n'en est pas moins très riche et les créations de ses artistes serviront de base à toute la peinture chinoise des époques ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE

- R. EDWARDS, Ch'ien Hsüan and Early Autumn, *Archives of the Chinese Art Society of America*, XII, New York, 1953.
 W. SPEISER, Die Yüan-Klassik der Landschaftsmalerei, *Ostasiatische Zeitschrift*, Berlin, 1931.

L'ART DES MING

par Madeleine PAUL-DAVID

En 1368, l'avènement au trône impérial d'une dynastie autochtone après un siècle de domination étrangère marque pour la Chine un retour aux traditions ancestrales, encouragé par les Ming triomphants dont le programme politique s'inspire de celui de leurs grands prédécesseurs, les T'ang.

Dans l'art, également, s'affirme cette volonté de puissance qui fut celle de l'époque T'ang où le rayonnement de la Chine s'exerça sur la majeure partie de l'Asie. Une fois rétablie l'économie ébranlée par la décadence mongole et les désordres qu'elle avait entraînés, de grandes entreprises impériales témoignent de cette tendance.

On restaura la Grande Muraille, barrière dressée contre l'envahisseur barbare par le Premier Empereur chinois au III^e siècle avant notre ère, mais qui, sous son aspect actuel, avec sa couronne de créneaux et les tours fortifiées qui la jalonnent de proche en proche, évoque surtout le souvenir des Ming. Dans le même temps, dès 1409, l'empereur Yong-lo, décidant de fixer sa capitale à l'emplacement de l'ancienne résidence des souverains mongols, faisait reconstruire Pékin. Le plan de cette ville célèbre est resté jusqu'à nos jours celui qu'avait approuvé Yong-lo et qui, dans sa stricte symétrie, relève des plus antiques traditions de l'urbanisme chinois. Ceinte d'imposants remparts, la ville se compose sur un plan carré au centre duquel une seconde enceinte enserme la Cité Impériale, élevée autour de la Cité Pourpre Interdite, résidence de l'empereur. La plupart des bâtiments actuels ont été rebâties par les souverains mandchous à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle ; dans leurs caractéristiques générales, ils sont restés proches des modèles Ming, avec leurs toitures revêtues de tuiles jaunes que supportent des colonnes laquées de rouge. De l'avis de tous ceux qui ont eu le bonheur de les contempler,

l'harmonie de leurs lignes et de leurs couleurs reste sans égale.

Mais, dès l'époque Ming, se fait jour un penchant à la surcharge du décor en bois et en marbre sculpté ou ciselé, où la recherche de l'effet domine celle de la beauté plastique. Habiles ciseleurs, les Chinois ont perdu leurs qualités de sculpteurs. Nous n'en voulons pour exemple que ces allées d'animaux en ronde-bosse qui précèdent les célèbres sépultures impériales dans les environs de Pékin, et dont les attitudes maladroites et le traitement gauche n'évoquent que de fort loin les grandioses lions ailés des tombes des ^v^e et ^{vi}^e siècles.

Le cas de la sculpture est d'ailleurs exceptionnel. Au début des Ming et jusque vers le milieu du ^{xvi}^e siècle, la plupart des techniques se distinguent par une science et un raffinement dignes des plus beaux exemples des époques antérieures : les cloisonnés, les laques de l'époque Siuan-tō (1426-1435), qui marque l'apogée de l'art des Ming, sont, avec leur décor floral artistement disposé, d'une élégance suprême. Les pièces impériales, surtout, portant finement gravé le nom de l'empereur, se signalent par leur harmonieux équilibre. Tapis, brocarts, *k'o-sseu* (les petits points chinois), ivoires, rivalisent d'inventivité et de virtuosité technique. Mais cette brillante période ne dura que peu de temps. Dès le ^{xvi}^e siècle, les techniques s'appauvrissent, reflétant ainsi l'instabilité politique engendrée par la faiblesse des descendants des premiers Ming, livrés aux intrigues de la cour et des eunuques et gagnés par un immobilisme qu'encourage le retour aux traditions d'un Confucianisme figé.

Mais l'art des Ming s'est surtout distingué dans la peinture et la céramique. En peinture, la production pléthorique aborde tous les genres et tous les styles, les œuvres étant de valeur très inégale. Les fresques bouddhiques sont rehaussées d'ornements en plâtre ciselé et doré, richesse qui ne suffit pas à masquer la pauvreté d'une inspiration que rien ne vient plus renouveler. Les représentations de fleurs, d'animaux, de chasses, de jeunes femmes minces et alanguies se divertissant dans des jardins selon

le style traditionnel dit style du Nord, ont des tons chatoyants, des formes sagement cernées d'un trait continu. Peu originales, certaines d'entre elles ne sont cependant pas dépourvues de charme ou de qualité décorative. Ce sont elles et leurs pareilles des époques ultérieures qui sont, les premières, parvenues en Europe.

Les grandes œuvres Ming sont ailleurs. A Sou-tcheou, au sein de l'école de Wou, fleurit le style des lettrés ou *wen-jen houa*, déjà annoncé par les peintures Yuan. Les tenants de cette école sont des amateurs qui, pour se délasser des fatigues de la vie publique, se livrent au jeu du pinceau. Gentilshommes avant tout, philosophes, poètes, critiques d'art et peintres de surcroît, leurs théories ont été codifiées au ^{xvii}e siècle en des ouvrages qui sont restés, jusqu'à une époque récente, les guides des artistes chinois. Passant en revue les œuvres du passé, des écrits en examinent l'inspiration, la composition, le traitement des formes, y distinguant tout particulièrement les diverses façons de manier le pinceau et recommandant d'employer telle méthode pour rendre les arbres, telle autre pour les bambous, les fleurs ou les rochers. A les lire, il semblerait que le travail du peintre consistât uniquement dans le choix d'une série de recettes éprouvées que l'on amalgame tant bien que mal pour faire un tout. En fait, si, à la fin du ^{xviii}e siècle, cette attitude a fini par entraîner un académisme sclérosé, au ^{xv}e et au ^{xvi}e siècle il s'agit de tout autre chose. Éclectiques, ces artistes le sont, et ils se réclament ouvertement tantôt des maîtres du ^xe siècle, tantôt de ceux de l'époque Yuan qui leur ont ouvert la voie. Mais leurs œuvres ne sont ni des copies serviles ni des pastiches. Lorsqu'ils évoquent le souvenir d'un grand ancêtre, ils tendent plutôt à retrouver l'état d'esprit qui a conduit ce dernier à représenter telle ou telle scène, et leur propre tempérament intervient dans leur interprétation. Ainsi s'établit un répertoire de thèmes, de cadres autour desquels s'orchestrent de savantes variations qui n'appartiennent qu'à leurs auteurs. Cette conception se rapproche de notre

usage musical où certaines règles immuables régissent fugues ou symphonies.

Chen Cheou (1427-1509), son élève Wen Tcheng-ming (1470-1559), T'ang Ying, contemporain de ce dernier, sont les plus brillants représentants de cette école, et leurs œuvres très diverses passent du rouleau savamment composé, parfois rehaussé de couleurs légères, à de simples notations en noir et blanc qui n'ont pas moins d'intérêt que les œuvres plus élaborées. Ils insistent sur les valeurs spatiales, analysent les formes sans toutefois les considérer isolément, et les intègrent dans un ensemble dont elles deviennent les composantes organiques et que conditionne un rythme interne. Ce rythme est particulièrement sensible dans les longs rouleaux horizontaux connus sous leur nom japonais de *makimono* ; pleins et vides y alternent : bosquets touffus et herbes fines, montagnes abruptes et brusques trouées, qui évoquent les *forte* et les *piano* d'une pièce de musique. Ils se terminent le plus souvent sur une note apaisée et lumineuse : une large étendue d'eau se perdant dans l'infini.

La personnalité du peintre s'exprime dans le mouvement plus ou moins rapide de ces compositions, ainsi que dans les ponctuations (points et petites taches) déjà utilisées au ^{xiii}e siècle par Mi Fou pour définir les formes, mais qui sont ici destinées à accentuer le rythme d'un ensemble.

Signalons aussi l'alliance toujours plus étroite de la peinture et de la calligraphie, l'organisation d'une œuvre étant souvent fonction de la place réservée à l'écriture, et le traitement des formes s'harmonisant avec le style des caractères.

Peinture d'intellectuels, dira-t-on et, de ce fait, difficile à saisir, car ne jouent ici ni la magie des couleurs ni l'attrait des sujets. Cependant, dans la variété des touches s'affirme une indéniable sensibilité picturale. Et ce n'est pas pur hasard si notre époque qui vit triompher la peinture abstraite est mieux préparée que les précédentes pour comprendre ces poèmes en blanc et noir.

Par leur dédain pour des hommes qui ne considéraient pas la peinture comme un art purement gratuit, les théoriciens de l'école des lettrés ont contribué à reléguer pour longtemps dans l'ombre les membres de l'école de Tchō, dans le Tchōkiang, milieu de bohèmes et de professionnels où brillèrent cependant, avec éclat, Tai Tsin et Wou Wei. Leurs œuvres sont, en fait, proches parentes de celles des lettrés, mais témoignent encore d'une plus grande liberté.

BIBLIOGRAPHIE

- G. SIRÉN, *History of Later Chinese Painting*, 2 vol., Londres, 1938.
Sherman E. LEE, *Chinese Landscape Painting*, Cleveland, Ohio, 1954.
H. M. GARNER et Basil GRAY, *The Arts of the Ming Dynasty, Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 30, Londres, 1955-1957.
-

LA CÉRAMIQUE DES MING

par Madeleine PAUL-DAVID

Dans le renouveau artistique du début des Ming, la céramique tint une place prépondérante. Hong-wou, le fondateur de la dynastie, lui donna un essor nouveau et, pour économiser le bois, matériau rare en Chine du Nord, ordonna de généraliser l'emploi des briques et des tuiles vernissées dans la construction des bâtiments. Ces poteries architecturales, auxquelles s'adjoignaient les motifs plus complexes des ornements de faïte, sont revêtues de vives couleurs à base de vernis plombifères. La vieille technique née sous les Han, et si heureusement utilisée sous les T'ang, connut alors une faveur nouvelle.

Il apparait, en effet, bien qu'on ne puisse l'affirmer en toute certitude, que dans les ateliers locaux où œuvraient d'humbles artisans furent fabriqués les fameux « trois couleurs » Ming, aujourd'hui si prisés des amateurs. A vrai dire, la tradition T'ang ne s'était jamais complètement perdue ; éclipsée par les produc-

tions plus raffinées des grands fours Song, elle était restée en faveur dans les milieux populaires de la Chine du Nord. Les pièces Ming ont une gamme variée ; aux verts et aux jaunes s'adjoignent le bleu de cobalt, déjà employé sous les T'ang, mais dont les tons plus profonds comprennent maintenant le bleu turquoise emprunté sous les Yuan à la céramique iranienne ainsi que le violet de manganèse. On retrouve dans les formes les tendances générales de l'époque. Aux lignes élégantes des céramiques Song succèdent des pièces plus massives et plus stables ; vases où domine la bouteille à large panse et à col resserré dite *mei-p'ing* ou « vase à fleurs de prunier », cornets, lourds tripodes, figurines de tous genres, et même sièges de jardin en forme de baril. Pour isoler les différentes couleurs qui ont tendance à couler et à se mélanger, divers procédés furent mis en œuvre : incisions, motifs modelés en argile blanche ou cernés par des filets de même matière, éléments de décor rapportés (anses en forme de rameaux fleuris ou de dragons, cordons de perles, etc.) ; parfois les parois des pièces sont entièrement réticulées. Cette technique populaire fut imitée à King-tō tchen dans la manufacture impériale. Les vernis furent appliqués, après une première cuisson, sur des porcelaines dépourvues de couverte ou biscuits. Sur cette surface mate et poreuse, ils prirent une profonde résonance. Les plus beaux exemples furent fabriqués sous l'empereur Tcheng-tō, au début du xvi^e siècle.

Dans les toutes dernières années du xiv^e siècle, on avait fait choix de King-tō tchen dans le Kiangsi pour y établir la manufacture impériale. Cette région était, depuis des siècles, un des grands centres céramiques de la Chine. Elle était pourvue d'excellents matériaux : l'argile blanche ou kaolin (*kao-ling*), et la pierre produite par la décomposition de la silice, qui, réduite en poudre et agglomérée en petits blocs blancs, était mêlée à la pâte. Ces petits blocs blancs ou *pai-touen-tseu* ont donné naissance au terme *petuntse*, nom sous lequel cette matière est connue en Europe. Fusible à de hautes températures, elle servait de fondant dans la

pâte. Un réseau de cours d'eau et de canaux permettait de transporter aisément vers Pékin les productions destinées à la cour. Celle-ci préférait les pièces blanches et translucides, ornées de décors peints qui s'inspiraient des peintures de l'époque à tendance décorative très marquée ou des motifs des soieries.

C'est alors que triomphent les célèbres « bleu et blanc » dont le décor à base de minerai de cobalt est peint sous la couverte transparente. On attribue au ^{xiii}e siècle l'introduction en Chine de ce procédé originaire de l'Iran. Le minerai de cobalt, de couleur noire, dont la cuisson en réduction produit un bleu pur, semble avoir été importé d'Occident. Les textes de l'époque l'appellent *houei-ts'ing* ou bleu musulman, pour le distinguer du minerai local de qualité médiocre et que l'on ne savait pas encore raffiner de façon convenable. L'emploi de cette matière est d'ailleurs délicat ; réduite en poudre et mêlée d'eau, elle est appliquée au pinceau sur la pâte dégourdie qui la boit à la façon d'un buvard. Délimité par un cerne souple, le décor était ensuite coloré par petites touches. Cette technique était toute proche du lavis à l'encre de Chine, ce qui devait contribuer à lier plus étroitement peinture et décoration des céramiques. Deux vases monumentaux, datés de 1352, gloire de la Fondation Percival David de Londres, nous révèlent que, dès le milieu du ^{xiv}e siècle, les Chinois étaient déjà parvenus à maîtriser une matière d'un maniement difficile. Qui plus est, la fameuse collection des sultans turcs conservée au Vieux Sérail d'Istamboul prouve que, dès ce moment, les « bleu et blanc » étaient exportés vers l'étranger. Ces pièces, vases, grands plats, petites coupes montées sur pied circulaire, s'ornent de fleurs et d'oiseaux d'un style tout à la fois réaliste et à tendance décorative. Les bleus, souvent partiellement oxydés, sont semés de petites taches noirâtres et irrégulières qui jouent à la lumière ; la couverte transparente, encore mal épurée, grasse et onctueuse, porte de nombreux trous de gaz. Son manque d'uniformité produit des effets de chatoiement. Toutes ces imperfections, qui donnent à ces pièces un aspect chaud et vivant,

montrent que les procédés de fabrication étaient encore très empiriques. Ils le resteront pendant toute la durée de la dynastie.

On peut suivre à travers les « bleu et blanc » l'évolution de toute la production Ming. Au début du xv^e siècle, l'époque de Siuan-tō en marque l'apogée par la qualité des pâtes, la grandeur du décor libre et vigoureux et la beauté des bleus aux tons profonds. La fin du xv^e siècle nous offre des spécimens moins parfaits. On supplée à l'absence du bleu étranger à l'aide d'un bleu local appliqué en lavis très mince, qui produit des tons argentés et uniformes. Sous le règne de Kia-tsing (1522-1566), l'importation des bleus, ayant repris, permet d'obtenir des tonalités profondes et violacées ; le décor, souvent emprunté aux brocards, est un peu lourd. Dès la fin du xvi^e siècle, la production commence à s'abâtardir.

La présence de marques sur les pièces — marques qui portent le nom officiel de l'ère impériale ou *nien-hao* — devrait, depuis le xv^e siècle, nous permettre de les dater avec précision. Ces marques, tracées en bleu de cobalt dans un cartouche également cerné de bleu, se trouvent sur la base ou au col. En fait, elles ne présentent aucune garantie d'authenticité. Dès le xvi^e siècle, pour se réclamer d'une période désormais classique, des vases et des coupes datant effectivement de Kia-tsing furent marquées Siuan-tō. Cette méthode connut un grand succès, et bon nombre de pièces du $xviii^e$ siècle portent une date Ming.

La technique du bleu de cobalt ou bleu sous couverte fut appliquée au rouge de cuivre, matière instable à laquelle la moindre oxydation donnait des tons verdâtres. Aussi les pièces de ce genre sont-elles rares et précieuses.

Sous le règne de l'empereur Tch'eng-houa à la fin du xv^e siècle, l'emploi des émaux de petit feu, inventés à la fin des Song en Chine du Nord, se généralisa. On les étendait au pinceau sur les pièces déjà cuites à hautes températures et qui étaient ensuite passées au feu de moufle (7 à 800°). D'un maniement plus aisé que les couleurs de grand feu (rouge de cuivre et bleu de cobalt),

posés sous la couverte, ils n'atteignent jamais la profondeur de ces dernières, mais leur gamme est plus étendue. Avec eux commença vraiment la peinture sur porcelaine qui, dans ses débuts, donna naissance à de précieuses petites coupes ornées de fleurs et d'oiseaux, mais devait, par la suite, entraîner la céramique sur la voie de la décadence. Au xvi^e siècle, ces émaux nouveaux furent associés au bleu sous couverte. Dans les *teou-ts'ai* (couleurs contrastées), les motifs tracés en bleu sont, après une première cuisson, rehaussés de tons éclatants.

Dans les *wou-ts'ai* (cinq couleurs), le bleu de cobalt est employé en grandes masses et complété par quelques touches brillantes de rouge, de fer, de vert et de jaune.

Les potiers Ming jouèrent ingénieusement de la riche gamme de tons dont ils disposaient, mariant le bleu à l'émail jaune transparent, le rouge au vert et au jaune ; produisant, surtout à l'époque Kia-tsing, des monochromes où étaient mis en valeur tour à tour les vernis plombifères, les couleurs de grand feu et les émaux de petit feu. Ces monochromes sont souvent ornés d'un décor incisé en léger relief, décor secret qui apparaît sous un faible éclairage. De nombreux fours privés installés auprès de la manufacture impériale en imitaient la production avec plus ou moins de succès. Ils alimentaient la Chine entière, et aussi l'exportation dont le volume allait croissant.

Mais King-tō tchen, dont la prépondérance ne saurait être discutée, n'était cependant pas le seul centre de production de la céramique. Les fours de Long-ts'iu'an, dans le Tchōkiang, poursuivirent leur activité avec de lourdes pièces dont la couverte vert pâle a souvent des reflets jaunâtres. Au Foukien, les fours de Tō-houa produisaient les fameux blancs de Chine, figurines et petits objets aux couvertes épaisses variant des tons bleutés aux teintes crème ou ivoire. La Chine du Sud dut également alimenter le marché des îles du Pacifique avec de lourdes pièces peu soignées, mais dont le décor vigoureux et naïf ne manque pas de saveur.

BIBLIOGRAPHIE

- R. L. HOBSON, *The Wares of the Ming Dynasty*, Londres, 1922.
A. D. BRANKSTON, *Early Ming Wares of Chingtechen*, Pékin, 1938.
S. JENYNS, *Ming Pottery and Porcelain*, Londres, 1953.
-

L'ART DES TS'ING

par Madeleine PAUL-DAVID

Après des débuts très brillants, l'art des Ming, à la fin du xvi^e et au xvii^e siècle, connut une rapide décadence. Les difficultés politiques et économiques, l'affaiblissement de l'autorité centrale furent les principales causes de ce déclin. La stagnation intellectuelle due, en majeure partie, à l'influence rigide du Néo-Confucianisme, ne favorisa pas le renouvellement de l'inspiration créatrice. C'est une Chine appauvrie, divisée, que soumirent, par surprise, les Mandchous qui, en 1644, s'emparèrent de Pékin et pénétrèrent facilement dans le Sud.

Les nouveaux maîtres de la Chine assurèrent solidement leur pouvoir en s'appuyant sur le mandarinat, sur les lettrés adeptes du Néo-Confucianisme sclérosé. Ils rétablirent l'économie et, poursuivant leurs conquêtes, rendirent à la Chine ses frontières de l'époque des T'ang, y adjoignant, de surcroît, le Tibet.

Encore barbares mais assez ouverts à la culture, les Mandchous furent éblouis par la civilisation chinoise; ils ne demandèrent qu'à imiter leurs prédécesseurs dans le rôle de protecteurs des lettres et des arts. Mais, de cette culture qu'ils venaient de découvrir et qu'avec la souplesse caractéristique des esprits frustes ils ne tardèrent pas à adopter, ils ne comprirent que les aspects les plus extérieurs. Pour eux, raffinement égalait luxe, grandeur n'était que somptuosité. Ils aimaient les riches couleurs, les matières précieuses, les décors fourmillants, toutes les manifestations de la virtuosité technique. Leur mécénat ne permit pas aux arts chinois de se renouveler ni même de retrouver leur équilibre, mais ne fit, au contraire, qu'accélérer leur chute.

C'est au cours du long règne de l'empereur K'ang-hi (1662-1722) qu'apparut le nouvel art impérial.

Il fallut tout d'abord reconstruire Pékin où la cour s'était établie et, en particulier, la Cité interdite, à demi ruinée au cours des luttes qui avaient favorisé l'intrusion des Mandchous. On respecta le plan établi au début du x^ve siècle, ainsi que la ligne générale des édifices, mais le décor sculpté dans le bois, la pierre ou le marbre blanc s'alourdit encore et perdit toute qualité plastique. Dans les environs de Pékin et dans le Jehol où avaient résidé ses ancêtres, K'ang-hi fit aménager de somptueuses résidences d'été, disposées au milieu d'immenses parcs semés d'étangs que reliaient des ponts, des pavillons où la fantaisie impériale, son goût pour les lignes contournées, se donnèrent libre cours. Au cours du règne de K'ang-hi, le Lamaïsme tibétain, déjà introduit en Chine par les souverains mongols qui en avaient fait leur religion officielle, connut une nouvelle faveur. De nombreux couvents s'élevèrent, bâtis sur le modèle des lamaseries tibétaines, grandes constructions en pierre, de lignes austères, qu'animent des toitures de tuiles vernissées. Pour décorer ces fondations, on vit se multiplier des bannières aux vives couleurs et des statuettes en bronze doré qui représentaient les divinités étranges du panthéon lamaïque.

La richesse de ces œuvres, leurs attitudes tourmentées, conformément au canon tibétain, étaient en accord avec les tendances au baroque qui se firent jour peu à peu dans l'art chinois. Le mécénat de K'ang-hi, comme celui de ses successeurs, s'exerça surtout par l'intermédiaire des peintres officiels qui résidaient à la cour.

Or si, comme on le verra prochainement, l'époque Ts'ing, à ses débuts, connut de très grands artistes, ceux-ci vécurent, comme leurs prédécesseurs de l'époque Yuan, au fond des provinces. Les peintres officiels, ralliés à la dynastie étrangère, étaient plus souples, mais aussi plus médiocres. Cependant, Yun Cheou-p'ing, artiste de talent, connut la faveur de la cour pour

ses peintures de fleurs. Ainsi que le dit Jean Buhot, « ses fleurs sont vraies et, en même temps, elles sont décoratives ; et si, à première vue, nous les trouvons banales, c'est parce que le goût en est plein de mesure, qu'elles ne violent pas la nature et, aussi, précisément parce que cette formule nouvelle a été vulgarisée, par la suite, ne fût-ce que par la porcelaine que l'Europe connaît depuis si longtemps ». Ce sont ces artistes qui fournissaient les modèles des formes et des décors pour les ateliers impériaux de Pékin où se fabriquaient tapis, brocarts, broderies, *k'o-sseu*, laques, jades et verreries, ainsi que pour la manufacture de porcelaine de King-tô tchen qui, ruinée à la fin des Ming, fut réorganisée et rénovée dès 1668, par ordre de l'empereur.

Cet art dirigé donna d'ailleurs, dans les débuts, naissance à des œuvres de valeur. Toutes les techniques firent des progrès rapides, et leurs décors : dragon impérial, motifs bouddhiques, fleurs ou animaux, firent montre d'une vigueur naïve mais savoureuse. Les tapis de soie ou de laine, les broderies, les *k'o-sseu* s'agrémentaient de fils d'or et d'argent. Dans l'art du laque, la virtuosité acquise permit toutes les audaces ; les procédés les plus variés furent mis en œuvre par les artisans : laques de Pékin au décor champlevé, vieille technique qui remontait aux Song et connu sous les Yuan et les Ming de fort beaux développements, mais qui, trop aiguë, prit un aspect sec et rigide ; laques d'or rehaussées de nacre ; laques en relief. Cette ornementation si diverse s'appliqua non seulement à de menues pièces, mais aux meubles, grandes armoires aux lignes sobres qu'animent des motifs colorés.

Les objets, au début du règne de K'ang-hi, gardent une allure massive et solide et font montre d'un bel équilibre. Mais, dès la fin du règne, cet équilibre disparaît. Le décor où se combinent de multiples motifs, empruntés les uns aux brocarts, les autres à la peinture, devient stéréotypé.

L'empereur Yong-tcheng, qui monta sur le trône en 1723, fit montre de goûts plus délicats, mais aussi plus alambiqués. Leng Mei, peintre de la cour, affectionnait les formes féminines

alanguies et menues que l'on retrouve sur les porcelaines de l'époque. Sur cet art élégant, mais empreint de faiblesse, s'exerce l'attrait des antiquités chinoises. Cette tendance s'accroît encore sous l'empereur K'ien-long (1736-1796). Mais là, plus de délicatesse, ou alors celle-ci se transforme en mièvrerie. L'empereur aime les objets riches, étranges. S'il collectionne les bronzes de haute époque et les beaux monochromes Song, il s'amuse aussi des œuvres étrangères que lui font connaître les jésuites admis à sa cour. Ils sont ses mathématiciens, ses astronomes ; ils seront aussi ses peintres et ses architectes. Ils édifieront pour lui, dans le Yuan-ming yuan, une des résidences d'été aux environs de Pékin, des pavillons en pierre où le baroque chinois se marie aux lignes « rococo ». Ce Versailles chinois a disparu dans les flammes en 1860 ; ses ruines s'élèvent encore au milieu de jardins ornés de pièces d'eau et de cascades qu'alimentait une machine aménagée sur des plans fournis par les jésuites. Ces derniers, en particulier le P. Castiglione, qui prit le nom chinois de Lang Che-ning, dirigèrent dans les ateliers du palais l'élaboration de longs rouleaux relatant les faits saillants de la vie de l'empereur, ses voyages, ses chasses. Sur des paysages à la mode chinoise, d'ailleurs très stéréotypés, se détachent des personnages dont les visages sont traités à la mode européenne. On peut ainsi admirer au Musée Guimet le portrait de l'empereur K'ien-long recevant le tribut de chevaux kirghizes. Les batailles les plus fameuses du règne, illustrées elles aussi par les jésuites, seront envoyées à Paris pour y être gravées sous la direction de Cochin. Les mêmes compositions seront reproduites sur des panneaux en laque rouge ciselé. La peinture, une peinture toute décorative, domine tous les autres arts et leur fournit des modèles. Des sujets européens, composés à la cour, seront envoyés à King-tō tchen pour y décorer des céramiques.

Comme nous l'avons vu, l'art rococo avec ses courbes et ses contre-courbes se trouve en accord avec le goût de cette époque ; tous deux se combinent pour saper les fondements même de l'art

chinois. Même les motifs millénaires des bronzes antiques, traités dans un magnifique jade blanc que l'on apportait à grand frais de Birmanie, sont, en dépit d'une technique, d'une habileté consommées, traités d'une manière purement décorative, les formes animales disparaissant au milieu d'éléments adventices ou se transformant en décor floral. Rien n'est impossible aux artisans de l'époque qui se dépensent en tours de force souvent étranges, mais rarement nouveaux. Le règne de la chinoiserie commence.

A l'influence de la cour s'en adjoint une autre tout aussi néfaste : celle de la commande européenne. L'Europe s'est prise de goût pour la Chine. Ce qui l'attire, ce sont les curiosités, l'exotisme, les « travaux d'art ». Pour elle, les diverses Compagnies des Indes commandent des broderies, des ivoires admirablement ajourés, des panneaux de laque, et surtout des porcelaines. Point n'est besoin de rechercher l'élégance du décor. Il doit être fourmillant, grouillant de magots chinois, de petits pagodons, de scènes de genre. Les potiers de King-tō tchen copient avec aisance les modèles d'orfèvrerie européenne pour fabriquer des services de table : assiettes à marli, tasses à anses, verseuses, et même plats à barbe. Un grand nombre de ces pièces sont décorées à Canton, dans les ateliers d'émailleurs, et s'en vont émerveiller les élégantes de notre XVIII^e siècle. Les Chinois eux-mêmes sont influencés par cette mode et en adoptent les partis. Sous le règne de Tao-kouang (1821-1851), la qualité subsiste, mais formes et décors s'abâtardissent. Bientôt, avec les difficultés de toutes sortes qu'entraîne la rapide déchéance des Mandchous, les techniques, elles-mêmes, déclinent. L'art du XIX^e siècle ne sera, à quelques rares exceptions, que redites maladroites du passé ou innovations d'un goût douteux.

BIBLIOGRAPHIE

- O. SIRÉN, *Palais impériaux de Pékin*, Paris-Bruxelles, 1926.
O. SIRÉN, *The Walls and Gates of Peking*, Londres, 1924.
T. SEKINO, *Summer Palaces and Lama Temples in Jehol*, Tokyo, 1935.
-

LA CÉRAMIQUE DES TS'ING

par Madeleine PAUL-DAVID

A la fin du ^{xvii}e siècle, après la lente élaboration dont nous avons suivi les progrès au cours des siècles, le potier chinois était parvenu à une maîtrise parfaite de la matière. Le raffinement des pâtes et des couvertes, le contrôle des cuissons, une gamme fort étendue de tons, lui permettront de varier à l'infini les effets et les décors. Les couvertes ont alors cet aspect lisse et brillant qui fit l'admiration de notre ^{xviii}e siècle, mais nous paraît à présent glacé et sans vie. La perfection des techniques encourageait les recherches de pure virtuosité. Au cours du ^{xviii}e siècle, la nomination successive de trois directeurs qui résidèrent à la manufacture impériale pour en surveiller la production, la division du travail fort poussée, laissèrent peu de place à l'initiative particulière et aux tentations de renouvellement.

L'influence de la cour se conjugue avec celle des directeurs. Les peintres de l'Académie impériale fournissaient les modèles de décor. Le goût des souverains oriente les commandes : Yong-tcheng, épris de la céramique Song, K'ien-long, attiré tout à la fois par l'archaïsme et par les modes occidentales, hâteront la décadence de la céramique. Dans les fabriques particulières fort nombreuses (le P. d'Entrecolles, décrivant en 1712 la ville de King-tō tchen, nous apprend qu'elle comptait près de trois mille fours et plus d'un million d'habitants), la commande européenne entraîna une désorganisation du décor qui s'étendit bientôt à la production impériale.

Les céramiques de la fin des Ming et du début de la dynastie mandchoue sont mal connues. On attribue au début du règne de K'ang-hi (1662-1722), antérieurement aux troubles qui ruinèrent la manufacture impériale en 1671, des pièces de « bleu et blanc » aux formes robustes et au décor vigoureux. Elles s'appa-

rentent aux « cinq couleurs », dites de transition, ornées d'un beau décor floral en bleu sous couverte, rehaussé d'émaux peints en tons francs.

En 1683, après la réorganisation de la fabrique et la nomination d'un premier directeur, les formes commencent à s'affiner et l'on ménage dans les bases émaillées une rainure qui permet de les adapter à des socles.

Les « bleu et blanc » se signalent par la pureté des bleu saphir posés en lavis savamment dégradés. L'influence de la peinture (paysages et personnages) s'affirme dans le décor.

Les monochromes, fort nombreux, sont peut-être les réussites les plus parfaites de cette époque, par la diversité et la profondeur des tons et par l'uniformité des couvertes : vert concombre, camélia, bleu saphir ou turquoise, violet améthyste, noir miroir, jaune ocre, rouge tomate et toute la variété des émaux soufflés à travers une gaze : sang de bœuf et bleus poudrés, marbrés, souvent rehaussés de dorures. La « famille verte » reste cependant la grande innovation : elle associe aux émaux des « cinq couleurs », dont la gamme s'est enrichie de plusieurs tons de vert, un émail bleu violacé dont la teinte boueuse se substitue à la profondeur des bleus sous couverte.

Dès ce moment, il faut, dans une production très abondante, faire une distinction entre les pièces réservées à l'usage impérial et celles destinées à l'exportation vers l'Europe. Si les premières conservent souvent un décor simple et harmonieux qui laisse jouer le fond blanc, les secondes sont divisées en panneaux ornés de paysages et de personnages qui se détachent en réserve sur le fond couvert de motifs empruntés aux textiles. Chacune des parties d'un vase (base, panse, épaule, col, bord) est ainsi décorée d'ornements divers, et cette multiplication des motifs détruit l'unité de la forme.

Nous citerons encore les biscuits ou les émaux de la « famille verte » posés sur le corps dépourvu de couverte brillante, prenant des tonalités assourdies et précieuses. Cette technique donna

naissance aux vases de la « famille noire » ou de la « famille jaune », ornés d'un harmonieux décor floral.

Sous le règne de Yong-tcheng (1723-1736), on fit copier à King-tō tchen des pièces de l'époque Song (Jou, Kouan, Kiun), conservées dans les collections impériales. Ces imitations donnèrent naissance à de nombreux effets de craquelé qui imitent de façon plus mécanique ceux des modèles anciens. Les formes des vases Song inspirèrent aussi des vases et des coupes d'une élégance raffinée, mais un peu efféminée.

Aux émaux de la « famille verte » succèdent ceux de la « famille rose » qui s'harmonisent avec un ton rose plus ou moins violent, le pourpre de Cassius découvert à Leyden en 1650. Cette gamme nouvelle de tons opaques est connue en Chine sous le nom de *yang-ts'ai* (« couleurs étrangères »). La cour impose un décor influencé par l'Occident, mis à la mode par les jésuites. Ce sont des scènes de genre, et surtout des motifs floraux très naturalistes et qui évoquent les œuvres de Yun Cheou-p'ing. Ainsi naquirent les précieux petits vases dits *kou-yue-siuan*, en porcelaine légère et très vitrifiée, marquée en rose ou en mauve pâle du cachet des empereurs Yong-tcheng ou K'ien-long. On appréciait les fines porcelaines « coquilles d'œuf » ornées de fleurs et d'oiseaux. Les assiettes et les tasses à revers rubis, décorées par les médailleurs de Canton pour la clientèle européenne, s'illustraient de scènes de genre entourées de nombreuses bordures aux tons désaccordés.

Sous la direction de T'ang Ying (1736-1749), la production de King-tō tchen atteignit une perfection inégalée. Mais le goût de ce « dictateur de la céramique » et celui de l'empereur K'ien-long favorisèrent surtout les tours de force techniques. Tous les genres illustrés précédemment furent repris avec un décor plus chargé et des harmonies de tons moins heureuses. On imita les matières les plus diverses : le bois, l'or, l'argent, le jade, les laques rouges de Pékin, les laques burgautés ou incrustés de nacre, les bronzes archaïques. Les couvertes poussière de thé, les

flambés triomphent. Il est impossible d'énumérer toutes ces fantaisies.

Dès ce moment, les formes et les décors ne se renouvellent plus et, dès le premier quart du XIX^e siècle, la qualité commence à décliner dans les innombrables répétitions de modèles anciens, exécutés d'une façon toujours plus mécanique.

Cependant, en 1915-16, alors que l'Empire mandchou venait de s'écrouler, la manufacture impériale qui subsistait encore devait faire toute une série de pièces pour le premier président de la République chinoise, Yuan Che-k'ai, qui espérait bien rétablir l'Empire à son profit. Ses illusions furent d'ailleurs vite dissipées. Mais il subsiste encore quelques coupes à décor rouge de fer, d'une assez jolie qualité — quoique sans aucune originalité —, qui portent le *nien-hao* ou titre d'ère que s'était choisi le prétendant à l'Empire. Depuis trois ans, la manufacture officielle a rouvert ses portes. Il a fallu tout d'abord former un personnel nouveau à l'art de la peinture sur céramique et, jusqu'à présent, la production tend à imiter, le plus fidèlement possible, les pièces impériales du XVIII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

R. L. HOBSON, *The Later Ceramic Wares of China*, Londres, 1925.

S. JENYNS, *Later Chinese Porcelain*, Londres, 1951.

Sir Harry GARDNER, *Oriental Blue and White*, Londres, 1954.

LA PEINTURE DES TS'ING

par Madeleine PAUL-DAVID

De tous les chapitres de la longue histoire de la peinture chinoise, celui des Ts'ing — le plus proche de nous dans le temps — nous est resté le plus étranger jusqu'à une époque toute récente. Ce fait étonnant au premier abord peut, cepen-

dant, s'expliquer aisément. Les premiers Européens qui se rendirent en Chine n'apprécièrent en aucune façon la manière de peindre des Chinois. Voici ce qu'en pensait le P. Matteo Ricci, le premier jésuite autorisé à résider à Pékin de 1601 à 1610 : « Les Chinois », écrivait-il, « tout en étant très amis de la peinture, ne peuvent atteindre à nos artistes. Ils ne savent pas peindre à l'huile, ni mettre des ombres. Toutes leurs peintures sont mortes et sans vie. » Cette croyance était si bien ancrée en Occident que, lorsqu'arrivèrent en Europe les premières céramiques chinoises ornées de personnages, on mit sur le compte de la maladresse les particularités ethniques que révélaient ces représentations.

Pendant longtemps, les peintures chinoises restèrent des « curiosités » bien plus que des œuvres d'art. Portraits, rouleaux représentant des scènes de genre, de chasse ou d'amusants cortèges, traités dans le style traditionnel du genre, les formes cernées d'une ligne continue, les couleurs éclatantes, voilà ce qui était apprécié dans nos pays, et dont le caractère anecdotique amusait. Lorsqu'à la fin du xix^e siècle les Occidentaux s'intéressèrent vraiment à l'art chinois, ils l'abordèrent surtout par les textes qui, même d'époque récente, restaient fidèles à la tradition esthétique fixée par les lettrés à la fin du xvi^e et au xvii^e siècle. Tong K'i-tch'ang et ses amis Mo Che-long et Tch'en Ki-jou, qui avaient fixé cette tradition, prônaient par dessus tout l'école des Song du Nord dont ils aimaient la grandeur monumentale, et celle des Yuan dont ils louaient l'habileté calligraphique, la beauté des traits de pinceau. L'éclat de cet âge d'or de la peinture chinoise relégua longtemps dans l'ombre les artistes plus récents qui semblaient les avoir indéfiniment copiés. Tong K'i-tch'ang avait en effet prêché la vénération des maîtres anciens et préconisé l'éclectisme. On devait copier les grands ancêtres, emprunter à l'un sa façon de traiter les montagnes, à l'autre le tracé de ses rochers, à un troisième les contours de ses nuages. Mais le grand critique écrivait aussi : « Ceux qui

étudient les vieux maîtres et n'y introduisent pas quelques variantes, restent comme entourés d'une barrière. Lorsque l'on copie trop fidèlement un modèle, on s'en trouve plus loin que jamais. » Écrits d'un lettré composés pour des lettrés, les ouvrages de Tong K'i-tch'ang ont toujours laissé une grande part au facteur personnel. L'étude des maîtres doit permettre de s'exercer, mais, devant le spectacle de la nature, l'émotion ressentie est pour chacun une expérience unique et presque intransmissible. « Quand le sentiment nous vivifie, nous sommes soulevés par une force interne : ainsi élevés au-dessus de nous-mêmes, cette force crée en nous le moyen d'expression. »

C'est pourquoi on ne doit pas se laisser égarer par des traités tels que le *Jardin grand comme un grain de moutarde* dont il y a une cinquantaine d'années Raphaël Petrucci, sous le titre d'*Encyclopédie de la peinture chinoise*, nous a donné une magistrale traduction. Cette méthode de peinture de la fin du XVII^e siècle est un ensemble de recettes qu'illustrent de charmantes gravures sur bois montrant les exemples à suivre pour le tracé des bambous ou celui des montagnes. Tel quel, agrémenté d'aphorismes et de considérations esthétiques dans la pure tradition de Tong K'i-tch'ang, le texte en est assez décevant et sa lecture évoque l'idée d'un art tout mécanique, d'une accumulation de procédés. Mais ce n'est là qu'une méthode, une série de modèles grâce auxquels l'élève, par des exercices quotidiens, se créera un langage. Les arbres, les montagnes lui permettront d'exprimer ses émotions. Les Japonais ne s'y sont pas trompés qui, dans leurs études sur la peinture de cette époque, ne font pas cas de ce genre de leçons ; elles n'existent que pour être dépassées.

Cette maîtrise du pinceau, cette qualité calligraphique qu'un œil chinois est mieux préparé à saisir et à apprécier que le nôtre, la plupart des peintres de l'époque Ts'ing y ont excellé. Les uns, à la suite des lettrés de l'école de Wou, semblent surtout attachés aux qualités formelles. Ce sont, d'ailleurs, selon la tradition chinoise, les plus célèbres de leur époque. Citons, en particulier,

les quatre Wang, tenants de l'Académie à la fin du xvii^e siècle. Wang Che-min, en bon lettré, se réfugia au Tchökiang lors de l'invasion mandchoue et, avec son ami Wang Kien, mit en pratique les théories de Tong K'i-tch'ang ; ses œuvres aux compositions chargées sont surtout des hommages à tel ou tel maître du passé. Sa virtuosité est infinie mais ne laisse pas d'être quelquefois monotone. Son élève Wang Houei est encore plus éclectique, mais le raffinement de ses traits de pinceau est sans égal. Fait à signaler, ce lettré travaillera pour l'empereur K'ang-hi et l'école des Lettrés trouve ainsi droit de cité à la cour où elle règnera bientôt en maîtresse. Des quatre Wang, Wang Yuan-k'i est le plus original. Ses paysages monumentaux se signalent par un emploi très personnel des couleurs. Différents tons légers sont appliqués les uns au dessus des autres et permettent de modeler les formes et l'espace.

Yuan Kiang, Wou Li, chrétien et jésuite resté, en dépit de sa conversion, fidèle à la tradition, Yun Cheou-p'ing dont la sensibilité et le goût décoratif s'expriment dans les représentations florales comme dans ses paysages, seront, à la cour, les plus fidèles tenants de l'école des Lettrés.

A côté de ces orthodoxes, on trouve au début des Ts'ing un groupe de peintres originaux et indépendants qui sont généralement qualifiés d'« individualistes ». Ils furent longtemps moins prisés, mais leur valeur a été reconnue peu à peu.

Ce sont, eux aussi, des lettrés, fortement imprégnés de la tradition *wen-jen*. Mais cette tradition, cette virtuosité, ils ne les considèrent pas comme une fin ; elle est pour eux comme le moyen d'exprimer des émotions toutes personnelles. La chute des Ming les avaient contraints à l'exil ; reclus, ils témoignent de leur révolte et de leur dégoût dans leurs écrits comme dans leurs peintures. « Je suis toujours moi-même et dois être toujours présent dans mes œuvres », écrira Che-t'ao. « Les barbes et les sourcils des vieux maîtres ne peuvent croître sur mon visage. S'il arrive que mon œuvre s'apparente à celle d'un peintre ancien,

c'est lui qui est proche de moi et non moi qui l'imite. » Et K'ouents'an écrira : « La question est de trouver la paix dans un monde de souffrance. Vous demandez pourquoi je suis venu ici : je ne puis en donner la raison. Ici, je puis vivre, loin de tout souci, comme un oiseau dans son nid. Les gens disent que je suis un homme dangereux, mais je leur réponds : vous êtes des démons. » Avec ces hommes, nous entrons dans un autre monde, monde de révolte, d'affirmation de soi et aussi monde de souffrance.

Che-t'ao, descendant des Ming, fuyant l'invasion mandchoue, s'était réfugié dans un monastère. Ses grands paysages d'une puissance tragique, aux forts encrages, aux traits heurtés, expriment l'intensité de ses émotions. Mais il se signale également par des feuilles d'album aux coloris légers et d'une étonnante fraîcheur. Ces compositions sont de délicates esquisses, rehaussées de couleurs aquarellées et transparentes. La maîtrise de son pinceau, qui passe des nuances les plus raffinées aux traits les plus vigoureux, est sans égale.

Tchou Ta, lui aussi descendant des Ming, était devenu après la conquête le moine Pa-ta chan-jen. Il se distingue par des paysages fortement construits, par son emploi de l'encre pour de puissants éclairages. Cette préoccupation de la lumière est nouvelle dans la peinture chinoise.

Kong Hien, autre exilé volontaire, s'y intéressera aussi, plaçant au milieu de grandes masses fortement encrées de soudains rubans de lumière.

Des écoles provinciales, au Nganhoueï, comme à Nankin ou à Yang-tcheou, se libéreront peu à peu de l'emprise de l'école de Wou pour créer des styles plus personnels. Hong-jen, Tch'a Che-piao, Mei Ts'ing sont les plus représentatifs de cette tendance. Mais peu à peu, si l'habileté subsiste, la force émotionnelle s'amenuise.

Les derniers lettrés deviendront à leur tour des professionnels.

BIBLIOGRAPHIE

- V. CONTAG, *Die sechs berühmten Meister der Ch'ing Dynastie*, Leipzig, 1940.
V. CONTAG, *Die beiden Steine*, Braunschweig, 1950.
O. SIRÉN, Shih-t'ao, Painter, Poet and Theoretician, *Bull. Mus. F. East. Art.*, 21, Stockholm, 1949.
J.-P. DUBOSC, *Great Chinese Painters of the Ming and Ch'ing Dynasties*, Wildenstein Exhibition Catalogue, New York, 1949.
Pour le Jardin grand comme un grain de moutarde, voir ci-dessus, p. 332.
-

LA PEINTURE CHINOISE CONTEMPORAINE

par Madeleine PAUL-DAVID

L'évolution de la peinture chinoise depuis la fin du XIX^e siècle nous montre les réactions diverses des artistes chinois devant la peinture occidentale. La confrontation d'un nouveau mode de voir et d'œuvrer avec les habitudes traditionnelles a provoqué différents mouvements qui tous — plus ou moins consciemment — se sont efforcés de concilier manière occidentale et technique orientale.

La peinture traditionnelle avait — nous le verrons — grand besoin d'un stimulant. Pourrait-elle le trouver dans les œuvres étrangères et parvenir à l'aide de celles-ci à découvrir une formule nouvelle dans laquelle les deux genres si opposés pourraient s'équilibrer ? Telle est la question qui semblait se poser, lorsqu'en 1933 eut lieu au Musée du Jeu de Paume une exposition de peintures chinoises contemporaines. Celle de 1946, organisée au Musée Cernuschi par M. Vadime Elisséeff, revenant de Chine d'où il rapportait les dernières productions des maîtres du moment, nous montrait une nouvelle étape vers cette fusion. Les circonstances politiques devaient, par la suite, entraîner la peinture chinoise vers d'autres voies qui d'ailleurs lui permettront peut-être de trouver le renouveau d'inspiration dont elle avait besoin.

A la fin du XIX^e siècle, les souverains mandchous s'étaient désintéressés du mécénat qu'avaient exercé leurs grands prédé-

cesseurs. Dans les petits cercles provinciaux où vivaient les lettrés, la vie intellectuelle et spirituelle allait se desséchant et se rétrécissant. Des villes nouvelles prenaient leur essor.

A partir de 1850, nombreux furent les artistes qui, devenus professionnels, s'établirent à Changhai, alors en plein développement et où pénétraient les influences étrangères. C'est à Changhai qu'au milieu du XIX^e siècle Jen Po-nien devait, sous l'influence de l'Occident, tenter de renouveler l'art des lettrés, le *wen-jen houa*. Ses compositions originales, ses couleurs fraîches, son réalisme s'alliaient à la peinture sans os, c'est-à-dire sans contours, vieille technique apparue au X^e siècle. Par l'intermédiaire de ses nombreux disciples, Jen Po-nien devait exercer une profonde influence, non seulement à Changhai mais dans toute la Chine.

Ses successeurs, tels Wou Tch'ang-che (1848-1926) et Wang Yi-ting, succombèrent à la tentation de l'éclectisme et tentèrent de concilier certains aspects de l'art de Che-t'ao et de Pa-ta chan-jen avec un réalisme emprunté à l'étranger. On retrouve la même tendance chez Tchang Ta-ts'ien, né en 1889. Son habileté consommée favorise un éclectisme qui évoque tour à tour les vieux maîtres Song et Yuan aux compositions touffues et les œuvres plus aérées du XVII^e siècle, à la manière de certains lavis rehaussés de couleurs de Che-t'ao. La puissance de cet artiste s'affirmait dans la grande peinture de lotus, exposée en 1946 au Musée Cernuschi, au rythme ample, à la composition vigoureuse. Dans cette œuvre éminemment chinoise, la distribution des couleurs inspirées de notre gouache trahissait cependant l'influence de l'Occident. D'autres pièces, imitations d'œuvres T'ang, sont plus stéréotypées. Ce virtuose connaît tous les styles, et ses « à la manière de » ont, hélas, bien souvent passé pour des originaux.

Tandis qu'à Changhai la peinture des lettrés, déjà bien transformée, jetait ses derniers feux, à Pékin, à l'ombre du palais impérial, devenu un musée depuis la chute de la dynastie, subsis-

tait une autre tradition, celle de l'Académie et des peintres de cour. Ces derniers, nous l'avons vu, avaient, depuis le XVIII^e siècle, subi l'influence du *wen-jen houa*. Parents des souverains déchus, P'ou-jou, P'ou-ts'iuân, P'ou-tsin continuèrent à composer d'aimables variations sur les fleurs et les rochers. P'ou-tsin eut ainsi pour élèves deux artistes, Mmes Ling Su-hua et Tseng Yu-ho, dont les œuvres ont été récemment présentées au Musée Cernuschi et qui, dans l'exil, conservent pieusement les enseignements de leur maître.

Après la chute de l'Empire mandchou, certains jeunes peintres n'avaient pu résister à l'appel de l'Occident. C'est ainsi que Siu Pei-wong (Jupeon) et Lieou Hai-sou vinrent s'inscrire dans les Écoles des Beaux-Arts de Paris, de Berlin et de Rome. Ils y apprirent la peinture à l'huile et s'y montrèrent bientôt fort habiles.

L'impressionnisme alors triomphant devait aussi les marquer très profondément. Ce sont eux qui, dans les années 1920 à 1930, participèrent à la fondation de l'Académie d'Art de Pékin où étaient donnés deux enseignements, l'un traditionnel, l'autre occidental. A l'École des Beaux-Arts de Nankin, Jupeon fut chargé de la peinture à l'huile. A Canton, l'École de Ling-nan ou du Sud, dirigée par les frères Kao et par Tch'en Chou-jen, s'initiait, elle aussi, à travers le Japon, nous dit Michael Sullivan, aux méthodes occidentales. Ici, non seulement la technique était étrangère, mais encore les sujets se modernisaient ; navires, avions, ponts apparaissaient sur des toiles que Sun Yat-sen prisait fort. Parmi ces émules de l'Occident, citons à part Ling Fong-mien et Pang Hiun-kin, formés tous deux en Europe mais qui, rentrant en Chine, surent se dégager de l'emprise des impressionnistes dont leurs aînés avaient été obsédés et parvinrent, presque inconsciemment, à fondre leur double expérience de la tradition chinoise et de leur éducation occidentale pour créer un style nouveau.

La guerre sino-japonaise jeta le désarroi parmi les artistes.

Bon nombre d'entre eux, parmi lesquels Jupeon, réfugiés à Chungking, dans l'impossibilité de se procurer crayons ou couleurs à l'huile, revinrent à la technique traditionnelle, représentant des scènes historiques propres à exalter le courage de leurs compatriotes ou des chevaux aux puissants raccourcis où se révèle l'influence étrangère.

Dans d'autres régions de la Chine, les vicissitudes d'une époque troublée favorisèrent le développement d'un mouvement amorcé dès 1918-1919 dans la littérature. Lou-siun, Tcheou Tso-jen, Hou Che avaient prêché dans leurs écrits la nécessité de décrire la vie de tous les jours, les souffrances d'un peuple livré à l'anarchie. La vue des gravures soviétiques encouragea Lou-siun à favoriser en Chine la renaissance de la gravure sur bois. Il créa, dès 1929, une société d'édition qui, après avoir réédité le *Studio des dix bambous*, célèbre œuvre gravée du xvii^e siècle, s'était attachée à susciter des thèmes plus actuels. De nombreux graveurs s'étaient ainsi formés. Dès 1937, le mouvement prit une grande ampleur. Facile à tirer, bon marché, l'estampe était un excellent moyen de propagande, prêchant la résistance contre les envahisseurs et exprimant les souffrances du peuple dans les régions occupées. Dans toutes les villes et dans de nombreux villages furent organisées des expositions.

Cet art publicitaire devait triompher après l'avènement de la République Populaire Chinoise. Dès 1949, une nouvelle Union des Beaux-Arts était fondée à Pékin ; elle comprenait 87 membres parmi lesquels Jupeon, représentant les tendances occidentalistes combinées avec la tradition, Ts'i Pai-che, émule des Lettrés, et de nombreux autres artistes. Dans la même année, une exposition présentait les œuvres de ces différents maîtres. Elle était divisée en quatre sections :

- 1) Peinture (huile, aquarelle, encre de Chine) ;
- 2) Gravures sur bois et calendriers ;
- 3) Caricatures ;
- 4) Sculptures.

Nous avons déjà souligné l'importance accordée à la gravure, art éducatif et de propagande qui peut, grâce à son prix modique, pénétrer jusque dans les campagnes. C'est aussi à ces dernières que sont destinés les calendriers qui doivent remplacer les images populaires dont les paysans avaient coutume d'orner leur demeure au début de l'année. Empruntant des sujets modernes et édifiants, elles se distinguent par une certaine originalité de composition. Quant à la peinture, résolument figurative et néo-réaliste, elle s'oppose avec force aux thèmes favoris des Lettrés. Si Ts'i Pai-che, leur émule, reste le grand peintre officiel de la Chine, cela n'est dû qu'à son grand âge, à sa vie — ébéniste, il vint fort tard à la peinture —, à ses idées nihilistes qui se traduisent dans ses œuvres et dans leurs légendes. L'attitude traditionnelle des *wen-jen* est violemment attaquée, comme trop dégagée de la vie réelle et, de ce fait, parfaitement inhumaine. Les œuvres nouvelles semblent rester, abstraction faite des harmonies de couleurs moins heureuses que celles d'antan, dans la tradition de l'Académie (celle de Houei-tsong), où l'on introduit des thèmes nouveaux : vie paysanne, traits folkloriques, anecdotes de propagande ou paysages de l'ancien temps transformés par la vie moderne. C'est ainsi qu'une peinture de Che Lou, intitulée *Au delà de la Grande Muraille*, nous montre une famille de nomades avec ses troupeaux se profilant devant la barrière séculaire dont elle est séparée par une voie ferrée. L'introduction d'un récent album de peintures nous dit : « Les artistes ne veulent plus peindre seulement les montagnes vertes, les eaux bleues, les oiseaux exotiques et les fleurs rares. Ils étudient ce que le peuple trouve bon et beau. » La peinture actuelle, nous dit-on encore, fait appel à l'émotion, celle des Lettrés ne faisait appel qu'à l'intellect. Il en fut ainsi, il est vrai, lorsque ce genre eut été entraîné dans le déclin de la culture chinoise ; mais un renouveau spirituel ne saurait manquer de susciter dans la Chine nouvelle des maîtres originaux qui, tout en restant fidèles à la tradition séculaire, créeraient un nouveau style digne des

chefs-d'œuvre du passé. Un tel art ne semble pas devoir mourir.

BIBLIOGRAPHIE

- V. ELISSÉEFF, *Exposition de peintures chinoises contemporaines*, Musée Cernuschi, Paris, 1946.
 M. SULLIVAN, *The National Trend in Contemporary Chinese Painting, Oriental Art*, II, Londres, 1949-1950.
-

LE DÉVELOPPEMENT DE L'ARCHÉOLOGIE EN CHINE

par Madeleine PAUL-DAVID

La Chine est un phénomène unique. Son histoire s'est déroulée sans solution de continuité depuis près de quarante siècles et la conscience historique des Chinois semble être la plus développée du monde. Cette conscience historique n'est pas chose nouvelle. Déjà en font montre les textes classiques qui furent, pendant près de deux millénaires, la base de toute la culture chinoise. Dès avant notre ère, Confucius fondait sa théorie du bon gouvernement et de l'honnête homme (au sens de notre XVII^e siècle) sur un âge d'or où le roi Wen de Tcheou avait fait régner une parfaite harmonie entre le Ciel et la Terre, assurant ainsi le bonheur du peuple. A l'exemple du maître, philosophes, écrivains, artistes, même lorsqu'ils innoveront, préféreront toujours s'en référer à un modèle ancien. Depuis des siècles, la Chine a ainsi vécu tournée vers son passé et les lettrés ont toujours entouré de vénération les vestiges de l'antiquité, témoins des splendeurs de leur histoire.

C'est au XII^e siècle que naquit l'archéologie chinoise. Un ample mouvement intellectuel inclinait alors les Chinois à procéder à un vaste recensement de leur patrimoine spirituel, littéraire et artistique. A l'exemple des splendides collections impériales, constamment enrichies par des dons et des tributs, les riches lettrés réunirent peintures, calligraphies, jades et bronzes archaïques. L'empereur Houei-tsong (1101-1126) avait fondé des

musées pour conserver ses trésors, et il ordonna la compilation du *Siu-an-ho po-kou t'ou* ou « Planches des antiquités du palais Siuan-ho », qui groupent environ 500 objets, la plupart antérieurs au III^e siècle avant notre ère.

Ce précieux ouvrage, illustré de gravures sur bois et qui reste encore aujourd'hui une de nos principales sources d'information sur les antiquités chinoises, est déjà composé suivant la méthode qu'adoptera par la suite toute une lignée de savants. La science archéologique se composait alors de quatre branches : tout d'abord le recensement des objets de collection, puis leur description, leur identification, et enfin la recherche de leur usage. Pendant un siècle, nous dit Vadime Elisséeff à qui nous empruntons ces détails, les lettrés rassemblèrent, déchiffrèrent, expliquèrent les vestiges d'un passé prestigieux. Ils firent tour à tour appel à la philologie qui leur permit de lire les inscriptions, à la généalogie grâce à laquelle ils purent déterminer les noms que renfermaient ces dernières, aux rituels qui devaient les aider à définir l'usage des divers objets. Et il faut signaler que, dans son ensemble, cet énorme travail reste aujourd'hui encore parfaitement valable, principalement en ce qui concerne le déchiffrement et l'identification formelle. Seules les explications concernant les origines et la destination des pièces semblent plus douteuses. En effet, les lettrés n'avaient à leur disposition que des textes remontant à l'époque Han, c'est-à-dire à une période où la connaissance de la vie antique était déjà plus que fragmentaire.

L'effort magistral des savants de l'époque Song n'eut pas de suite immédiate. Durant cinq siècles, les lettrés restèrent indifférents à leur entreprise novatrice. La fin du XVII^e et le XIX^e siècle devaient marquer un renouveau d'intérêt pour l'archéologie, qui se cantonna presque entièrement dans les études d'épigraphie.

Au XX^e siècle, enfin, sous l'influence de l'Occident, la science archéologique si longtemps négligée devait reprendre sa vraie place. Tout d'abord se succédèrent les missions d'exploration en Asie Centrale, avec les Allemands Grünwedel et von Le Coq,

l'Anglais Aurel Stein, les Russes Berezovski, d'Oldenbourg, Kozlov, les Japonais Ôtani et Tachibana, nos compatriotes Jacques Bacot et Paul Pelliot et le Suédois Sven Hedin. Les routes de la soie, voies d'échange de marchandises, de formes artistiques, de techniques, de modes de pensée et de croyances, furent ainsi explorées et l'on y suivit le cheminement de l'art bouddhique vers la Chine.

En Chine même, les travaux d'aménagement du sol : routes et voies ferrées, devaient livrer un abondant matériel. Mais ceux qui le découvrirent ne surent que rarement l'interpréter de façon scientifique. Cependant, dès 1907, les Américains Berthold Laufer et Torrance, l'Anglais Dudley A. Mills, le Japonais Sekino et les trois missions françaises de d'Ollone, de Chavannes et de Segalen devaient révéler au monde occidental les richesses de la civilisation chinoise. Dans sa *Sculpture des Han*, comme dans sa *Sculpture bouddhique*, Édouard Chavannes devait renouveler les bases de l'archéologie en faisant appel à l'histoire. Rompu aux études historiques par sa traduction de Sseu-ma Ts'ien, il ajouta aux informations fournies par les études archéologiques générales des renseignements puisés dans les monographies locales et dans les textes et les commentaires des histoires chinoises. Grâce à lui et grâce au maître japonais Sekino, les grands ensembles rupestres de Yunkang et de Long-men furent étudiés pour la première fois. Les disciples de Chavannes, Victor Segalen et Jean Lartigue, poursuivirent son œuvre en explorant le Sseutch'ouan où ils découvrirent une magnifique école de sculpture Han et de grands ensembles bouddhiques. Deux ans plus tard, Victor Segalen étudiait dans la campagne de Nankin les sépultures des empereurs des dynasties du Sud des ^v^e et ^{vi}^e siècles avec leurs magnifiques chimères qui, à demi-enfouies dans le sol, gardent encore leur aspect majestueux.

Dans le même temps, dans les régions périphériques de l'Empire où, à diverses reprises, au cours de l'histoire, s'était

exercée l'emprise chinoise, les archéologues russes en Mongolie, japonais en Corée et dans la presqu'île du Leao-tong, français dans le Nord-Annam et au Tonkin, mettaient au jour d'importants vestiges, témoins de l'influence civilisatrice des Chinois entre le 1^{er} et le XII^e siècle de notre ère. En Chine même, les travaux des géologues et des préhistoriens ne devaient commencer qu'en 1920, sous l'égide du Geological Survey of China. A cette naissance des études préhistoriques en Chine restent attachés les noms du savant suédois J. G. Andersson et du P. Teilhard de Chardin.

Enfin, à leur exemple, les savants chinois Lo Tchen-yu, Wou K'i-tcheng et Kouo Mo-jo entreprenaient en 1927, sous la direction de Li Tsi, chef de la section archéologique de l'Academia Sinica, les fouilles mémorables de la capitale des Chang à Ngan-yang, celles de Siun-hien dans le Honan et celles du site proto-historique de Tch'eng-tseu-yai dans le Chantong. La Société pour les Études d'architecture, fondée en 1930 par Leang Sseu-tch'eng, devait poursuivre l'œuvre entreprise par Édouard Chavannes, Victor Segalen et par le professeur Sekino.

Malheureusement, dès 1937, la guerre sino-japonaise devait interrompre les travaux si instructifs des savants chinois. Ils furent remplacés dans le Nord de la Chine par des missions archéologiques japonaises qui prospectèrent les confins sino-mongols, la Mandchourie, le Leao-tong, étudiant les vestiges des capitales des seigneuries des Royaumes Combattants au Hopei et au Chantong, découvrant à Leao-yang d'importantes peintures funéraires de l'époque Han, en Mandchourie les tombes des souverains Leao du XI^e siècle.

Durant cette même période, les professeurs Mizuno et Nagahiro, de l'Université de Kyôto, procédaient à l'étude des grottes de Yun-kang, étude magistrale dont les quinze volumes sont en cours de publication. Repliés en Chine du Sud et de l'Ouest, les membres de l'Academia Sinica virent s'ouvrir devant eux un nouveau champ d'activité. A Tch'eng-tou comme à Chungking, de nom-

breuses tombes de l'époque Han révélaiient d'importantes séries de figurines en terre cuite et des briques estampées qui fournissaient d'utiles détails sur la vie chinoise de cette période. Les sculptures de Ta-tsou, près de Chungking, montraient un nouvel aspect de l'art bouddhique à l'époque Song.

La naissance de la République Populaire a donné un nouvel essor aux recherches archéologiques. Dès 1950, l'Académie des Sciences reprenait les travaux de l'Academia Sinica, émigrée à Formose ; elle contrôle à présent un grand nombre de commissions locales veillant à la préservation du patrimoine qui revoit peu à peu le jour, au fur et à mesure que s'allongent routes et voies ferrées, que se construisent égouts et digues. D'innombrables découvertes jalonnent ainsi les travaux d'aménagement du sol. Les fouilles de Ngan-yang ont été reprises dès 1951 ; les sites préhistoriques du Nord et du Nord-Ouest ont été étudiés de façon plus approfondie. Du Hopei au Kouangtong s'ouvrent toujours plus nombreux les nouveaux chantiers de fouilles. La Chine du Sud, jusqu'alors fort négligée, est dûment prospectée : les travaux effectués à Tch'ang-cha, au Hounan, montrent le rôle des régions situées au delà du Yang-tseu dans l'élaboration de la civilisation et de l'art de la Chine. L'été dernier, au palais impérial de Pékin, une exposition réunissait plus de 4 000 objets découverts récemment dans toutes les régions de la Chine et s'étendant dans le temps du néolithique à l'époque Ming. Nous sommes malheureusement encore mal renseignés sur ces découvertes d'importance, mais, d'ores et déjà, l'on peut dire que l'histoire des arts de la Chine entre dans une phase nouvelle et pleine de promesses.

BIBLIOGRAPHIE

- V. ELISSÉEFF, Victor Segalen, *Cahiers du Sud*, n° 288, Paris, 1948.
 V. ELISSÉEFF, Les découvertes de l'archéologie chinoise, *La Table ronde*, n° 96, Paris, décembre 1955.
 P. DEMIÉVILLE, Deux publications archéologiques chinoises, *Journal des Savants*, octobre-décembre 1957
-

L'ART DE LA GRAVURE EN CHINE

par Marie-Roberte GUIGNARD

Dès le début de notre ère, les Chinois sont arrivés à une maîtrise extrême de la gravure ; ainsi en témoignent les grandes stèles de marbre où s'inscrivent en creux, dans la belle calligraphie carrée de l'époque des Han, les textes sacrés des classiques.

L'estampage de ces dalles gravées en sens direct fournit un procédé commode de reproduction des textes et des images. Il fut couramment utilisé dès le VIII^e siècle et sa technique n'a pas changé. Les pèlerins qui de nos jours vont visiter la « Forêt des stèles » à Si-ngan ne manquent pas de faire tirer les estampages des textes ou des peintures des anciens maîtres fixés sur ces pierres majestueuses, noircies par l'encre et polies par les ans. Le papier chinois mince, souple et résistant est appliqué mouillé sur la pierre, et il y est véritablement incrusté par brossages et martelages à travers des lames de feutre. La surface unie est encrée à l'aide de tampons. Une fois sèche, la feuille se détache et sur le fond noir brillant les lignes gravées apparaissent d'un blanc éclatant. L'encre rouge ou bleue remplace parfois l'encre noire ; les dessins blancs peuvent à leur tour être teintés au pinceau ou les estampages tirés en plusieurs couleurs à la fois. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale possède grâce à la générosité d'un Américain ami de la France, Atherton Curtis, de beaux exemples de cette technique si chère aux Chinois.

Mais c'est du développement de la technique du sceau, gravé sur bois en relief et inversé, qu'est né l'art d'imprimer les textes et les images. Le témoin le plus ancien qui en soit venu jusqu'à nous est une petite planche de bois de 6 cm sur 4, trouvée en Asie Centrale par Paul Pelliot et conservée à la Bibliothèque Nationale. Dès le VIII^e siècle, elle permettait aux dévots de faire œuvre pie en reproduisant à l'infini l'image du Bouddha.

Au British Museum se trouve le plus ancien livre imprimé

daté du monde et ce *sûtra* de 868, précédant de cinq siècles l'apparition de l'art xylographique en Europe, offre un frontispice gravé d'une technique absolument parfaite et d'une composition savamment ordonnée.

Grâce à la trouvaille des grottes des Mille Bouddha de Touen-houang, nous avons maintenant de nombreuses images pieuses imprimées au x^e siècle. C'est du reste presque uniquement par des ouvrages religieux que nous connaissons l'art du livre illustré pendant 500 ans. Ces livres sont le plus souvent formés d'une longue bande de papier pliée en accordéon et illustrés, comme l'étaient les rouleaux manuscrits de l'époque des T'ang, de frontispices ou de frises courant tout le long du texte :

— Légende de la mère des démons, où sur près de 2 m de long tourbillonne le combat forcené des mauvais esprits autour d'une grande figure du Bouddha perdu dans sa méditation souriante ;

— *Sûtra* des dix rois de l'enfer, où sont représentés les tribunaux infernaux et les supplices des damnés ;

— *Lotus de la Bonne Loi*, qui évoque les miracles accomplis par le Bodhisattva Avalokiteçvara pour sauver les créatures qui l'implorent ;

— Bouddha entouré de sa cour céleste.

Sous le règne de l'empereur Yong-lo, au début du xv^e siècle, on assiste à une merveilleuse floraison d'œuvres religieuses illustrées dont l'élégance et la perfection font déjà pressentir l'extrême raffinement qu'atteindra l'art des graveurs d'images au xvi^e siècle et dans la première moitié du xvii^e. Les livres profanes illustrés n'ont pas été entourés de la même vénération, et nous n'en avons plus que quelques témoins : exemples de piété filiale, biographies des femmes célèbres, images du labourage et du tissage, traités médicaux, traité sur les instruments de musique. Tous sont encore l'œuvre d'artisans anonymes, gravés d'un trait vigoureux mais souvent assez fruste, et d'une inspiration très simple et tout utilitaire. Une exception cependant : le recueil de cent images décrivant d'un trait léger et hardi l'éclosion des fleurs de prunier.

L'illustration profane ne prend vraiment son essor qu'au xvi^e siècle. Pendant les ères Kia-tsing et Long-k'ing, de 1522 à 1572, la ville de Kien-ngan, centre fameux d'édition au Foukien depuis cinq siècles, voit se multiplier les éditions illustrées. Il s'agit surtout de romans où les illustrations, d'un style simple et libre, courent en bandeau en tête des pages. Le travail de dessin et de gravure semble le fait des mêmes artisans qui n'ont pas encore la maturité nécessaire pour atteindre au grand art.

C'est aux confins du xvi^e et du xvii^e siècle, pendant la période Wan-li, que l'art des bois gravés atteint une perfection qu'il n'a plus jamais égalée. Kien-ngan perd alors de son importance au profit de Nankin au Kiangsou et de Sin-ngan au Nganhoei.

Les éditions de Nankin se caractérisent par un dessin enlevé avec vigueur et simplicité dans un style légèrement archaïque. On compte par centaines les romans et les pièces de théâtre illustrés, exécutés par la célèbre famille T'ang. Malgré leur aspect un peu rude, les images en sont fortes et belles avec leurs grands personnages en pleine page.

Mais le centre célèbre entre tous est Sin-ngan, l'actuel Chō-hien du Nganhoei, dont l'activité tout au long de la période Wan-li va croissant, et dont les éditions illustrées sont incomparables par la qualité excellente du papier et de l'encre, la perfection de la technique, l'harmonie de la composition et l'élégance des détails. Le berceau de la famille Houang, qui donna à cette province tant de graveurs illustres, est un village voisin de Chō-hien. Or Chō-hien était déjà célèbre depuis des siècles par toute la Chine pour la fabrication de l'encre en tablettes. Les pains d'encre sont coulés dans des moules très finement gravés qui laissent apparaître, sur la surface noire et mate de l'encre solide, un décor brillant en léger relief. C'est l'expérience de ces graveurs de moules qui profita à nos illustrateurs de livres. Très varié et d'une finesse ravissante, ce décor gravé utilise le jeu des caractères, des plantes et des pierres, des hommes

et des bêtes, et compose des paysages familiers ou fantastiques. Nous pouvons en admirer la beauté dans le fameux *Recueil des dessins agrandis pour décorer les pains d'encre*, imprimé en 1606 par les frères Tch'eng Ta-yue et Tch'eng Che-fang, eux-mêmes fabricants d'encre à Chō-hien. Ce manuel est imprimé en cinq couleurs.

C'est la première fois qu'un ouvrage entier est imprimé grâce à ce procédé nouveau. Déjà l'impression en couleurs par surimposition de bois différemment gravés et encrés avait été utilisée pour le décor des feuilles de papier à lettres. Mais cette technique manifeste ses qualités incomparables dans les deux chefs-d'œuvre de la gravure chinoise : le *Recueil de peintures* et les albums de papier à lettres du *Studio des dix bambous* de Hou Tcheng-yen. Natif du Nganhoueï comme tant d'artistes, peintres, imprimeurs et graveurs, c'est à Nankin que Hou Tcheng-yen alla établir sa résidence. Devant le pavillon où il aimait se retirer pour étudier ou se livrer à ses occupations favorites : fabriquer de l'encre, graver des cachets, peindre ou imprimer, croissait un bosquet de bambous. C'est leur souvenir qu'il a perpétué dans les titres de ses éditions. Dans le *Recueil de peintures*, imprimé vers 1635, il a traité tantôt de façon originale, tantôt à la façon des anciens maîtres, des sujets variés : fleurs et plantes, oiseaux, fruits, orchidées, bambous, fleurs de pruniers, rochers. De courts poèmes composés et calligraphiés par ses amis accompagnent les gravures. La grâce de ces compositions vives et légères a exercé une telle séduction en Chine et au Japon que maintes fois elles ont été reproduites. Dès la chute de la dynastie Ming, Hou Tcheng-yen abandonne ses charges officielles et c'est en pleine débâcle, en 1644, qu'il composa son second recueil, réunissant en album les quelque 300 feuillets qu'il avait décorés aux jours heureux pour écrire à ses amis. Les Chinois aiment jeter les caractères de leur écriture, effilés et souples comme des herbes, sur ces feuillets ornés d'images aux couleurs suaves, pleines de poésie ou de symboles d'heureux augure. A Pékin on achète toujours ces

compositions ravissantes, simple papier à lettres, mais digne de figurer dans les collections d'un amateur d'estampes. Les dessins imprimés par Hou Tcheng-yen ont pour sujets les plaisirs du lettré : objets antiques, jades archaïques, porcelaines fines, « trésors du cabinet d'étude », pierres et fleurs, arbustes et fruits, paysages, animaux. Pas plus que pour l'album de peintures nous ne connaissons le nom du graveur, et pourtant une technique nouvelle apparaît ici pour la première fois : le relief donné à certains éléments du décor pour en rehausser l'effet, décor blanc des porcelaines ciselé sur les fonds bleus ou gris pâle, nervures des feuilles, roulé des pétales, fibres du bois, volutes des nuages ou de l'eau. Parfois même apparaît, sur le papier mat et blanc, le relief poli d'un branchage. Le décor de ces feuilles légères, si délicat, les sujets traités, preuve de l'extrême raffinement de civilisation auquel était arrivée la Chine au moment où la poussée mandchoue l'ébranla, rendent ces témoins des jours paisibles plus émouvants encore.

Les grandes estampes en couleurs de la collection Sloane au British Museum et celles que nous conservons dans la collection Curtis ont sans doute été imprimées à la fin des Ming. Elles aussi sont parfois rehaussées de gaufrages, et rien n'est plus charmant que ces insectes voletant autour des fleurs, ces branchages fleuris où se posent des oiseaux, ces compositions décoratives un peu maniérées où voisinent vases antiques et paniers enrubannés, rouleaux de peinture et brûle-parfums.

Nombreux sont les livres qui portent témoignage de l'extrême perfection de la gravure chinoise au début du XVII^e siècle : tels le *Miroir des vertus*, chef-d'œuvre de l'école du Nganhuei, imprimé vers 1610, d'une beauté robuste et simple ; le *Recueil de peintures accompagnées de poèmes*, gravé en 1613 ; l'*Album des vues merveilleuses du pays*, où la beauté des perspectives infinies alterne avec le charme des ermitages cachés dans les montagnes ; les cartes à jouer du moine vagabond Tch'en Lao-lien.

Bien qu'imprimés en 1648, on peut encore rattacher à ces séries les *Paysages de T'ai-p'ing*. Sur 43 planches, le peintre Siao

Yun-ts'ong a voulu fixer les beautés de sa terre natale. Les Chinois considèrent cet album comme un des chefs-d'œuvre du paysage gravé.

Avec la dynastie mandchoue, la décadence commence et va s'accroissant. Une belle réussite cependant à ses débuts : les albums de peintures du *Jardin grand comme un grain de moutarde*, publiés en 1679 et 1701 par les trois frères Wang Kai, Wang Che et Wang Nie, où sont donnés des modèles de peinture reproduits d'après les anciens maîtres.

Quelques albums tranchent agréablement sur une production généralement banale et mièvre : *Scènes du labourage et du tissage*, en 1697 ; *Fêtes données à l'occasion du soixantième anniversaire de l'empereur K'ang-hi*, en 1713 ; planches de la *Grande Encyclopédie*, vers 1730 ; *40 vues du Jardin de la Clarté parfaite*, en 1745.

Les rapports avec l'Occident vont apprendre aux Chinois de nouvelles techniques ; mais la gravure sur cuivre, à l'imitation des *Victoires de l'empereur K'ien-long* gravées à Paris au XVIII^e siècle, ne connaîtra qu'une vogue sans lendemain, et les impressions lithographiques reçues au XIX^e siècle n'amélioreront nullement l'art de l'illustration. La facilité du dessin sur la pierre lithographique entraîne un abus des effets faciles et une surcharge d'ornements du plus mauvais goût.

Seules les images populaires imprimées chaque année au moment du nouvel an, avec des bois généralement anciens, ont gardé en cette fin du XIX^e siècle et au début du XX^e leur dessin naïf et décidé et leurs brillantes couleurs où dominent l'orange et le bleu, le vert et le violet. Pendant la quinzaine animée qui précédait le nouvel an, chaque famille avait à cœur de renouveler la provision qui devait donner à la maison et à ses habitants protection et joie. La protection venait de ces innombrables génies chargés de l'exécution des ordres célestes ou préposés à toutes les activités humaines : gardiens des portes, dieu de la Richesse, dieu de la Longue Vie, dieu de la Littérature brandissant son pinceau, et combien d'autres, jusqu'au Comte du Vent et au Maître de

la Pluie. Quant à la joie, elle éclatait dans la maison parée d'images aux vives couleurs, fleurs des quatre saisons, fruits, enfants chargés de jouets et de symboles de bonheur. Quelle joie aussi de suivre par l'image les épisodes d'un roman favori : luttes guerrières des Trois Royaumes ou du Che kong-ngan, ou les scènes fameuses du théâtre ! La lutte du Serpent blanc assisté de sa fidèle suivante Serpent vert et de tous les monstres marins contre le bonze Fa-hai, le galop des cavaliers barbares, plumes de faisan et oriflammes claquant au vent, semblent avoir été particulièrement affectonnés. Ces images, malgré leur prix dérisoire et la qualité médiocre de leur papier, étaient belles, mais, collées sur les légères cloisons dont on renouvelait le papier chaque année, elles étaient vouées à une destruction rapide.

Tel a été le sort de presque toutes les estampes chinoises à moins qu'elles n'aient été réunies en albums. Ce sont eux qui, avec les livres, portent témoignage de l'extrême perfection atteinte par l'art xylographique en Chine.

BIBLIOGRAPHIE

- Marian DENSMORE, Essai pour servir à l'étude de la gravure chinoise, dans *Revue des Arts asiatiques*, XI, 1, 1937, p. 13-20.
Wu Kuang-ch'ing, Ming Printing and Printers, dans *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VII, 3, 1943, p. 203-260, pl.
—, Colour Printing in the Ming Dynasty, dans *T'ien Hsia*, XI, 1940, p. 30-44.
TCHENG Tchen-to, *Tchong-kouo pan-houa che-l'ou lou*, Changhai, en cours de publication depuis 1940.
-

LE JARDIN CHINOIS

par Madeleine PAUL-DAVID

Il y a quelques années, alors que l'on projetait d'expliquer au moyen d'images la pensée cartésienne de notre XVII^e siècle à un peuple d'Extrême-Orient, j'avais suggéré, au lieu de portraits accompagnés de citations, peu significatifs pour des gens encore

mal informés de notre culture, d'opposer une vue d'un parc à la française à celle d'un jardin chinois. Le contraste de ces deux conceptions aurait, me semblait-il, suffi à marquer combien sont différentes les démarches de l'esprit en Chine et en Occident. Le parc de Versailles nous montre l'homme s'imposant à la nature, l'ordonnant dans un esprit de pure géométrie en fonction d'une architecture. Un jardin chinois — bien qu'il soit dans la plupart des cas une création tout aussi artificielle — nous montre l'homme communiant avec la nature, se pliant à ses lois jusque dans l'ordonnance de ses architectures. Symétrie d'une part, de l'autre asymétrie. Ici, aménagement d'un plan ayant pour centre le palais ou le château autour duquel s'organise toute la composition ; là, adaptation d'un plan ou plutôt d'une série de plans à la configuration du terrain qui, elle aussi, conditionne l'architecture. Contraste des allées rectilignes semées de blanches statues, des grands miroirs d'eau, des vastes perspectives bordées de rangées d'arbres, avec les sentiers sinueux, les ruisseaux ondulants, les bouquets de bambous ou de saules ponctués de multiples constructions légères qui font en quelque sorte partie du paysage. Des fenêtres de la Galerie des Glaces, on découvre toute l'ordonnance du parc de Le Nôtre. C'est en suivant des sentiers tortueux que se révéleront successivement, au fur et à mesure d'une promenade, les aspects très divers d'un jardin chinois. La conception en émane d'une attitude d'esprit héritée de la plus haute antiquité. Elle est le reflet d'idées primordiales, profondément enracinées en Chine, qui se sont exprimées, dès avant le commencement de l'ère chrétienne, dans les paradoxes des philosophes taoïstes et sont restées une source d'inspiration spirituelle de la plus grande importance pour la peinture et pour l'art des jardins. Cette philosophie romantique de la nature qui trouva, entre autres, son expression dans les fables taoïstes sur les paradis des bienheureux immortels et dans les légendes bouddhiques de la Terre Pure occidentale et d'autres pays fabuleux, a exercé de bonne heure en Chine une influence féconde sur

l'évolution des jardins. Les parcs impériaux, les jardins des grands temples, semblent avoir été souvent l'illustration matérielle de légendes poétiques. Au Japon, où l'héritage fut fidèlement transmis, le jardin du Byôdô-in, villa de plaisance du ix^e siècle, transformée en temple peu de temps après sa construction, représentait le jardin de la Terre Pure occidentale, de ce paradis d'Amita dont nous retrouvons aussi l'image dans les fresques de Touen-houang où architectures, terrasses et pièces d'eau sont intimement liées.

Mais, en dehors de ces associations littéraires ou religieuses, les jardins chinois ont toujours été les substituts des paysages véritables, composés comme eux — et comme leurs représentations peintes — de « montagnes et d'eaux ». Ils sont disposés avec art pour rendre de la façon la plus frappante des effets picturaux et contrastés. Aussi n'est-il pas étonnant que les grands peintres de la Chine aient eu une si grande part dans leur élaboration. Cependant leur principe directeur n'était pas purement esthétique. Plutôt qu'une conception historique et rationnellement définie, ils devaient exprimer ce que l'on pourrait appeler une rêverie religieuse ou poétique qui serait cependant pour l'imagination créatrice une réalité spirituelle. En Chine, les jardins, comme la plupart des œuvres d'art, avaient une signification symbolique. Ils étaient aussi, jusqu'à un certain point, des sortes de sanctuaires destinés à réjouir les yeux par leur beauté : plus encore, à captiver l'esprit par leur attirance mystérieuse, à le mettre en harmonie avec le rythme d'une nature universelle.

Pour son propriétaire, et quelle que soit son exigüité, le jardin est le lieu où l'on peut à tout moment communier avec l'univers. Nous avons bien dit son exigüité, car, dès le viii^e siècle, on voit apparaître en Chine le jardin en miniature que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de jardin japonais.

Ainsi que l'a montré M. R. Stein dans une récente étude, ce jardin en miniature, ornement du studio du lettré, peut lui suffire pour évoquer l'univers et, s'il est taoïste, lui permettre de se

livrer à une de ces randonnées mystiques où, sorti de lui-même, il accomplira un long périple au sein de ce minuscule espace. Il devient ainsi une sorte de substitut de cette vie solitaire, si vantée par les lettrés chinois et grâce à laquelle l'homme parvient à la sagesse. Le *Yuan-ye*, traité chinois du xvi^e siècle, nous dit que dans tout jardin bien situé et bien conçu l'on peut mener une vie d'ermite même au milieu d'une ville. Le jardin du solitaire, nous le connaissons à travers la peinture chinoise qui, dès le x^e siècle, en fit un de ses thèmes favoris. Situé sur un arrière-plan de montagnes, dont le sage se plaira à gravir les pentes pour en écouter les « pulsations », il sera pourvu d'un petit pavillon, une hutte à toit de chaume, située au bord d'un torrent, et où le solitaire pourra se livrer à la méditation ou aux jeux de la poésie. La vue des vastes horizons, le murmure des eaux, le bruissement des feuilles dans le vent, l'aideront à s'abstraire de son humanité. Qu'il satisfasse la vue, l'ouïe ou l'odorat, tout phénomène naturel comporte de profondes résonances. « Hantez des fleurs de prunier », disent les traités chinois, « et, comme le peintre Wang Mien, vous resterez éveillé pour voir, les nuits de lune, s'agiter sur le papier transparent de la fenêtre les ombres de leurs fleurs. » Mais, plus encore que le règne végétal ou animal, ce sont les eaux et les montagnes qui jouent un rôle prépondérant dans un jardin chinois. Dans les nombreux jardins urbains, on creusera des étangs aux contours sinueux, on fera onduler des ruisseaux, car l'eau représente les artères de la terre : résistante et souple tout à la fois, elle symbolise le Tao, principe de toute chose ; on aime à voir les fleurs et les toits s'y refléter, la lune s'y jouer. Quant à la montagne, elle est le squelette de la terre. Il ne s'agit pas d'ailleurs d'amoncellements de terre, mais de roches dont une seule suffit pour évoquer les plus hautes cimes. Ces roches, symboles de la force créatrice, ont toujours été très prisées par les Chinois. De petites dimensions, elles ornent leurs tables à écrire ; plus grandes, extraites du lit des lacs ou des rivières où elles ont été roulées par les eaux, elles viendront dresser leurs

silhouettes étranges au milieu des jardins, seront entassées en rocailles, en terrasses, ou cerneront les contours d'une pièce d'eau.

Le jardin urbain est le centre de la vie familiale. Les Chinois vivent plus souvent que nous en plein air ou dans des pavillons largement ouverts sur l'extérieur, où ils peuvent à leur aise se livrer à leurs occupations favorites. Il n'y a pas en Chine de délimitation nette entre le plein air et l'architecture, et ceci explique le rôle si important de cette dernière dans l'élaboration d'un jardin. On y parvient en traversant plusieurs cours, et l'on y pénètre par une porte ouverte dans le mur. Cette porte ronde, en forme de lune, semble offrir la vue du jardin comme celle d'une peinture dans un miroir. Le mur se continue tout autour du terrain. Sa surface, recouverte de plâtre blanc et poli, servira de fond sur lequel se joueront les ombres des arbres et des bambous. Ce mur n'est jamais rectiligne : il forme des courbes ascendantes et descendantes qui suivent la configuration du terrain, et ses angles sont toujours arrondis. Des fenêtres y sont ménagées, offrant sur le jardin des vues très diverses ; elles sont en forme de fruits, de fleurs, d'éventails ou de vases. Chaque saison doit apporter son charme particulier. Des îlots au centre des étangs porteront des kiosques d'où l'on pourra, l'été, contempler les lotus qui se dresseront au-dessus des eaux. Des pruniers en fleurs annonceront le printemps ; des chrysanthèmes et des érables égaieront les journées d'automne ; des pins dresseront en hiver leurs hautes silhouettes dans le jardin dénudé. De petits pavillons seront disséminés dans les bosquets et leurs toits aux courbes onduleuses, aux angles relevés, érigeront leurs formes en parasol parmi les arbres ou les fleurs. Enfin, de longues galeries permettront de se promener à l'abri de la pluie et offriront, au passage, des horizons variés. Ces galeries s'orneront de balustrades en bois découpé qui refléteront leurs ombres mouvantes sur les allées pavées de pierres.

Ici, tout est fantaisie, recherche de plaisirs délicats. Arbres, fleurs, oiseaux, insectes, sont associés dans la même symbolique

et Tchao Tch'ong, amateur de fleurs du xvi^e siècle, a pu écrire : « En plantant des fleurs, on attire les papillons ; en plantant des pins, on invite le vent ; en plantant des bananiers, on invite la pluie ; et en plantant des saules, on attire les cigales. »

BIBLIOGRAPHIE

O. SIRÉN, *The Chinese Garden*, *Oriental Art*, 1, Londres, 1948.

O. SIRÉN, *Gardens of China*, New York, 1949.

R. STEIN, Jardins en miniature d'Extrême-Orient, *B.É.F.E.-O.*, XLII, Hanoi, 1943.

LE RAYONNEMENT DE L'ART CHINOIS EN ASIE

par Madeleine PAUL-DAVID

Avant que prenne fin cette série de causeries consacrées à l'histoire de l'art chinois, il paraît opportun de rappeler une fois de plus, en un large tour d'horizon, le rôle d'initiateur qu'a joué cet art dans tout l'Extrême-Orient. Ce rôle, nous l'avions déjà souligné dans notre introduction sur les caractéristiques de l'art chinois, et nous avons alors comparé, dans ce domaine, la Chine à la Grèce, en marquant toutefois que l'action créatrice de la Chine, loin d'être comme celle de la Grèce limitée dans le temps, s'est poursuivie durant tout le cours de sa longue histoire.

Cette action commence dès l'aube de la civilisation chinoise. Dans les sites préhistoriques des confins sino-mongols, au delà de l'actuel tracé de la Grande Muraille qui, bien entendu, n'existait pas encore, on retrouve dans un complexe mésolithique, avec le petit outillage de pierre et d'os propre aux nomades, des moulins à grains et des faucilles qui révèlent l'influence exercée par les agriculteurs chinois sur leurs voisins moins évolués. Ce matériel agricole s'accompagne parfois de poteries peintes, imitations souvent maladroites de celles du Kansou.

Grande fut la surprise des savants lors de la découverte à Ngan-yang, au cours des fouilles effectuées entre 1927 et 1937 sur

ce site du II^e millénaire avant notre ère, de nombreux couteaux de bronze de forme incurvée, surmontés de bouquetins. Cette forme très spéciale n'était pas inconnue : c'était celle des premières monnaies chinoises apparues vers le V^e siècle avant notre ère et dont l'origine avait jusqu'alors été attribuée à des prototypes sibériens. Ces prototypes, créés dans le bassin de Minoussinsk, l'un des grands centres du travail du bronze en Asie, avaient, croyait-on, été importés en Chine par les nomades de la steppe avec qui, dans leur avance vers le Nord, les Chinois étaient entrés en contact à l'époque des Royaumes Combattants.

Or, les récentes fouilles soviétiques effectuées dans le bassin de Minoussinsk, aux alentours de Qarassouk, ont démontré que, vers l'an 1000 avant notre ère, une population apparentée à celle qui vivait à Ngan-yang introduisait en Sibérie les formes élaborées en Chine du Nord quelques siècles auparavant. L'influence des nomades de la steppe, un demi-millénaire plus tard, n'aurait donc été que le choc en retour d'un apport chinois plus ancien.

L'origine si controversée des formes animalières qui furent le patrimoine commun des nomades de la steppe, de la Russie méridionale jusqu'aux abords de la Chine, entre le VI^e et le I^{er} siècle avant notre ère, est, elle aussi, remise en question par cette sensationnelle découverte. Mais ce problème très complexe ne saurait être résolu sans de nouvelles recherches en Iran, d'une part, et en Chine même, d'autre part.

Au cours du I^{er} millénaire avant notre ère, la colonisation chinoise s'étendit vers le Sud mandchourien et la presqu'île du Leao-tong ; les vestiges de cette avance ont été retrouvés dans de nombreux sites par les archéologues japonais. Ainsi s'ouvrit la voie vers la péninsule coréenne où pénétrèrent, en 108 avant notre ère, les armées de l'empereur Wou des Han. Quatre commanderies chinoises furent alors établies en Corée du Nord ; la plus importante, Lo-lang, au bord de la rivière Ta-t'ong, non loin de l'actuel Pyong-yang, devait subsister jusqu'en 313 de notre ère. A Lo-lang, des sépultures étudiées avec un soin méticuleux

par les archéologues japonais ont conservé le souvenir de la vie luxueuse des hauts fonctionnaires chinois : ils recevaient du lointain Sseutch'ouan de précieux objets en laque polychrome fabriqués dans les ateliers impériaux. Aux alentours des ^{1er-}11^e siècles avant notre ère, la civilisation chinoise s'infiltré dans le Sud de la Corée, où apparaissent le bronze et le fer. Miroirs et armes y sont maladroitement imités. Il semble au reste qu'en Corée les influences chinoises ne se soient pas uniquement exercées par la voie terrestre, mais que des échanges maritimes se soient aussi effectués avec le Chantong et les provinces du Yang-tseu.

A ce moment, l'île japonaise de Kyûshû reçoit à son tour, par l'intermédiaire de la Corée et peut-être aussi directement de la Chine du Sud, ses premiers apports continentaux. Dans le même temps, l'unification de la Chine, réalisée pour la première fois au 11^e siècle avant notre ère par Ts'in Che houang-ti, se consolidait sous l'autorité des souverains Han. L'extrême Sud de l'Empire, la région de Canton et, au delà des frontières, le Tonkin et le Nord-Annam s'ouvrirent à l'influence chinoise. Les fouilles pratiquées au Thanh-hoa par l'École française d'Extrême-Orient ont montré l'existence d'un art provincial où, aux influences proprement chinoises (c'est-à-dire de la Chine du Nord), se mêlent celles, plus méridionales, des royaumes de Tch'ou et de Yue où s'étaient conservés des traits locaux.

Nous avons particulièrement insisté sur ces débuts d'une emprise qui devait se perpétuer à travers les âges. Toujours c'est vers la Chine, créatrice de formes et de techniques, que se tourneront dès lors la Corée, le Japon, l'Annam et le Tonkin. L'art bouddhique, venu de l'Inde à travers l'Asie Centrale et élaboré en Chine du Nord, passe dans sa version chinoise dans les trois royaumes qui se partagent la péninsule coréenne jusqu'au 7^e siècle. Ceux-ci éduquent à leur tour le Japon, lui transmettant le message de la Chine et jouent, du 6^e au milieu du 7^e siècle, un rôle d'intermédiaire entre le Céleste Empire et celui du Soleil Levant. Bientôt d'ailleurs c'est à la Chine elle-même que s'adresseront les

souverains du Yamato. Des ambassades japonaises rapporteront de Tch'ang-ngan, la capitale des T'ang, des enseignements de tous genres. De la Chine, le Japon a reçu son écriture, une religion : le Bouddhisme, une éthique : le Confucianisme, et toutes ses formes artistiques. Non que le Japon se soit uniquement montré un pâle imitateur des créations chinoises. Les éléments reçus de Chine ont été élaborés, adaptés au génie japonais et, plus tard, un filtrage savant n'en a retenu que certains aspects qui s'accordaient à la sensibilité nipponne. Aux périodes d'ouverture, où il se met à l'école du continent, succéderont des siècles de retrait durant lesquels le Japon assimile et transforme les emprunts. Tour à tour, l'art bouddhique, la peinture monochrome des Song, les formules décoratives des Ming, pénétreront au Japon. La vénération portée à leurs aînés a fait de l'archipel nippon le conservatoire des antiquités chinoises et l'on y retrouve, pieusement préservés des ravages du temps, des chefs-d'œuvre que leur pays d'origine, bouleversé par les guerres et les luttes intestines, a vu disparaître depuis longtemps.

La Corée resta, elle aussi, constamment à la remorque de la Chine ; mais, à partir des ^{xv}^e-^{xvi}^e siècles, alors que les artistes chinois perdaient peu à peu leurs facultés créatrices et donnaient naissance à des formes sophistiquées qui préludaient aux désastreuses « chinoiseries », l'art local coréen, moins savant, garda plus longtemps une fraîcheur vigoureuse et naïve, une saveur un peu fruste, mais franche et directe.

Le Tonkin, l'Annam reçurent, eux aussi, à maintes reprises, les leçons de leur grande voisine.

Enfin, en dehors de ces régions où l'Empire du Milieu resta l'unique modèle, d'autres pays asiatiques subirent conjointement l'emprise de l'Inde et celle de la Chine.

L'histoire du Tibet est tout entière dominée par le double mariage, au milieu du ^{vii}^e siècle, du roi Srong-btsan Sgam-po avec une princesse indienne et une princesse chinoise, toutes deux adeptes du Bouddhisme. Au Siam, où les souverains Yuan

devaient envoyer des potiers chinois qui créèrent les fabriques de céladon de Sawankalok, comme en Birmanie, on retrouve dans les temples bouddhiques l'influence de l'architecture Ming et Ts'ing. Partout, des Philippines à la Malaisie, grandes importatrices de céramiques chinoises, dans le Sinkiang qui, tout en transmettant à la Chine le Bouddhisme, en reçut, en retour, des formes d'art jusqu'alors inconnues, jusqu'au lointain Népal, où les architectures en bois évoquent certains modèles chinois, a rayonné le message de la Chine souveraine.

BIBLIOGRAPHIE

- R. GHIRSHMAN, Compte rendu de : S. V. KISSELEV, *Histoire de la Sibérie du Sud*, dans *Artibus Asiae*, XIV, Ascona, 1951.
R. GROUSSET, Nouvelles vues sur l'art des steppes, *Revue des Arts*, 2, Paris, 1951.
M. DAVID, *Quelques notes sur l'histoire et l'art de la Corée*, Exposition d'art coréen, Musée Cernuschi, Paris, 1946.
O. JANSE, *Archaeological Research in Indo-China*, 2 vol., Harvard, 1951.
M. ROSTOVITZEFF, *Animal Style in South Russia and China*, Princeton, 1929.
R. L. HOBSON, The Significance of Samarra, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, Londres, 1922-1923.
O. JANSE, Notes on Chinese Influences in the Philippines in Pre-Spanish Times, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 8, 1944.
-

INFLUENCES CHINOISES DANS L'ART EUROPÉEN

par Madeleine PAUL-DAVID

Au II^e siècle avant notre ère, les Chinois, craignant les assauts des barbares du Nord-Ouest, envoyèrent des ambassades vers l'Ouest pour nouer des intelligences avec les populations iraniennes du Ferghâna et de la Sogdiane. La conquête de l'Asie Centrale les mit en contact avec le Proche-Orient et, par l'intermédiaire de ce dernier, avec les pays méditerranéens. Le monde romain découvrit ainsi les soieries chinoises. Ces splendides étoffes d'une technique si habile, et dont les couleurs chatoyantes faisaient

ressortir d'ingénieux décors, ravirent élégants et élégantes. On aurait aimé les imiter, mais seule était encore connue la soie sauvage aux courtes fibres grisâtres qui ne pouvaient rivaliser avec les longs fils blancs et lisses apportés de la lointaine Sérique. Le secret de la Chine, cette culture du ver à soie qui fut, semble-t-il, domestiqué dès le 11^e millénaire avant notre ère, était fort bien gardé. Aussi payait-on à prix d'or les étoffes somptueuses qui étaient acheminées par les caravanes chinoises à travers le bassin du Tarim, jusqu'en un lieu dit la Tour de Pierre, aux frontières de l'actuel Afghanistan. Là, les marchands parthes, venus à la rencontre des caravaniers, leur achetaient leurs précieuses cargaisons. La soie brute que l'on tissait en Iran, les damassés et les gazes de Chine étaient ensuite revendus sur le littoral méditerranéen avec de substantiels bénéfices. Si substantiels que, lorsque les Chinois, désireux d'entrer en contact direct avec le Ta Ts'in, le monde romain dont le renom était parvenu jusqu'à eux, lui envoyèrent des ambassadeurs, ces derniers furent détournés de leur but par les Parthes, peu soucieux de voir s'établir des relations entre les deux grands empires. A Kertch, en Pontide, et surtout à Palmyre, ont été retrouvés des fragments de soieries chinoises, vestiges de ce commerce si prospère.

La chute des Han, l'écroulement de l'Empire romain et les invasions barbares du début de notre Moyen Age ne furent guère favorables aux échanges. Dès les VII^e-VIII^e siècles, cependant, les navigateurs arabes prirent à leur tour le chemin de la Chine du Sud et les marchands musulmans furent autorisés à s'établir à Canton. Ils gardèrent jusqu'au XVI^e siècle le monopole du commerce maritime avec l'Extrême-Orient et transportèrent en Inde, en Iran, en Égypte les étoffes et les céramiques de la Chine. L'Europe semble être restée à l'écart de ce trafic, du moins jusqu'aux Croisades, mais, par l'intermédiaire des Arabes, elle reçut le papier et la boussole, produits de l'industrie chinoise.

Au XIII^e siècle, le *Livre des Merveilles*, récit du voyage de

Marco Polo, révéla à l'Europe éblouie les richesses du Cathay (la Chine du Nord) et du Manzi (la Chine du Sud). L'illustre voyageur vantait les mérites des porcella, employant pour désigner la porcelaine de Chine un terme jusqu'alors réservé à la nacre (du latin *porcella* : cauri, coquillage nacré). Il s'émerveillait des soieries chinoises : « Sagmits ou lourds brocarts d'or et d'argent, camocans, damassés, tartaines et satins. » Dès le ^{xv}^e siècle, ces dernières sont imitées à Venise et à Lucques ; grâce aux Arabes, on connaissait enfin les procédés de l'élevage du bombyx et, vers la même époque, le mûrier, nourriture du ver à soie, fut acclimaté en France. Dans toute l'Europe, l'industrie de la soie est d'origine chinoise.

L'influence de l'Extrême-Orient jouera également un rôle primordial dans le développement de l'art céramique. Les cadeaux des sultans d'Égypte aux doges de Venise et aux principaux souverains d'Europe font connaître la porcelaine. C'est ainsi que quelques pièces figurent dans les collections de François I^{er}. Bientôt, d'ailleurs, les Portugais succèdent aux Arabes. Ils débarquent à Canton en 1516 et obtiennent en 1557 l'autorisation de se fixer à Macao. Grâce à eux, les collections de Philippe II d'Espagne comptent plus de 3 000 céramiques chinoises. Déjà, on essaie de les copier. Les porcelaines des Médicis, fabriquées à Florence vers 1580 à l'intention du duc François I^{er}, marquent le début d'une longue série de tentatives infructueuses. Là encore les procédés de fabrication restent inconnus. Mais Delft, bientôt suivi par Rouen et Nevers, imita dans ses faïences les formes et les décors des pièces chinoises. Dans toute l'Europe, jusqu'à la fin du ^{xviii}^e siècle, leur influence s'exercera sur d'innombrables fabriques. En 1709, Böttger, alchimiste d'Auguste le Fort, roi de Pologne, Grand Électeur de Saxe, reconnaît les propriétés du kaolin ; des gisements locaux furent utilisés à Meissen dans la manufacture du souverain de la Saxe pour la fabrication des premières porcelaines européennes. Peu de temps après, dans ses deux lettres célèbres de 1712 et 1722, le P. d'Entre-

colles, jésuite qui résidait à King-tō tchen, décrivait en détail l'activité des potiers chinois. En France, il faudra attendre la découverte de gisements de terre à porcelaine à Saint-Yriex, près de Limoges, pour que soient fabriquées à Sèvres, en 1769, les véritables porcelaines dures qui remplaceront les pâtes tendres de Saint-Cloud, de Vincennes et de Sèvres, succédanés artificiels de la céramique chinoise. Le développement toujours grandissant du commerce avec la Chine fit affluer ses produits en Europe. En 1602 était créée la Compagnie des Indes néerlandaises, à laquelle s'adjoignirent la Compagnie française fondée en 1664 et reprise en 1709, et en 1712 la Compagnie anglaise. Les porcelaines de Chine vinrent nombreuses orner les salons princiers. La collection la plus célèbre est celle qui fut réunie à Dresde par Auguste le Fort.

Partout s'ouvrent les cabinets de porcelaine qui, à la fin du XVIII^e siècle, aboutiront aux salons de porcelaine de Schœnbrunn et de Tsarskoïe-Sélo, dont les murs s'ornent de multiples consoles dorées qui portent d'innombrables vases.

Les Chinois fabriquaient aussi des pièces spécialement destinées à l'Europe et l'on pouvait à Paris, aux « Deux Magots », passer commande pour un service de table ou une garniture de cheminée, ornés d'un décor de son choix.

Colbert et Louis XIV s'intéressent à l'Extrême-Orient. En 1668, une ambassade française est envoyée au Siam ; entre 1698 et 1703, le navire l'*Amphitrite* fait deux voyages à Canton. De nombreux produits de l'industrie orientale arrivèrent à Versailles. Aux turqueries, fort à la mode au début du règne, succédèrent les chinoïseries.

Ce n'est pas que l'on admire alors les vraies beautés de l'art chinois : ce qui plaît, ce sont tout à la fois son exotisme et l'ingéniosité de ses diverses techniques.

En 1668, Louis XIV fit construire à Versailles le « Trianon de porcelaine ». De style classique, l'œuvre de Le Vau se distinguait par son revêtement extérieur de carreaux de Delft à décor bleu

et blanc et par les vases de même provenance qui en couronnaient les toits. L'intérieur était décoré en teintes claires, gris, bleu, blanc et or, « à la façon de la porcelaine ». Toute l'Europe avait alors les yeux fixés sur Versailles et, bien que de durée éphémère — il sera, dès 1698, remplacé par le Grand Trianon de Mansart —, le Trianon de porcelaine fut à l'origine des innombrables pavillons à la chinoise dont s'ornèrent les résidences princières. Les notions sur l'architecture chinoise restaient d'ailleurs fort vagues. Les toitures incurvées de la Chine du Sud avaient frappé les imaginations. On les retrouve associées à une structure classique dans le Pavillon de Pillnitz édifié pour Auguste le Fort. Et, bien que d'inspiration chinoise, ce pavillon fut baptisé « indien », comme le kiosque élevé en 1738 dans le Parc de Lunéville, à l'intention du roi Stanislas de Pologne, reçut le nom de « turc » et comme fut « japonaise » la maison construite à Potsdam pour le Grand Frédéric.

Au début du XVIII^e siècle, par une curieuse rencontre, on observe dans l'art chinois un goût marqué pour les lignes sinueuses, une certaine tendance au baroque. Dans les salons des palais et des châteaux, les motifs chinois interprétés par des artistes français, chinoiseries de Watteau au château de la Muette, de Boucher ou de Huet, s'encadrent dans des boiseries au décor « rocaille ». Les panneaux de laque de Chine furent utilisés pour orner des meubles, et bientôt ils seront imités à Paris par Martin, à Brunswick par Stobwasser.

Dans le même temps, l'Angleterre, réagissant contre la tyrannie des parcs à la française, proclame les charmes d'une nature agreste et sans apprêt et crée une nouvelle formule de jardins qui se réclame des modèles chinois. Ainsi naquit le jardin paysager aux horizons variés et aux fabriques diverses. Les grands albums publiés en 1757 par William Chambers furent le répertoire dans lequel puisèrent les créateurs des jardins destinés à l'aristocratie européenne. A Canton, Chambers avait pu dessiner des édifices chinois et étudier leur structure. En 1763, il dressait une pagode

dans les jardins de Kew. Elle servira de modèle à Le Camus pour la pagode de Chanteloup, édiflée vers 1775, mais l'architecte français y adjoindra une base classique. Bientôt apparaîtront Chantilly, Monceau, Trianon, Bagatelle. Mais, au Petit Trianon, déjà la Chine cède la place au hameau rustique et au temple de l'Amour.

Dès la fin du XVIII^e siècle, en France comme en Angleterre, le retour à l'antique fit disparaître la mode chinoise. Cependant, bien que les fabriques aient été depuis longtemps abandonnées, le jardin à l'anglaise, d'inspiration extrême-orientale, triomphe encore aujourd'hui dans tout l'Occident.

L'influence de la Chine diminue au XIX^e siècle ; seule la mode des papiers peints, importés à la fin du XVIII^e siècle, connaît une grande faveur. Bientôt des études plus approfondies permettront d'apprécier les pièces de haute époque et, ainsi, les chefs-d'œuvre des artistes chinois passeront du domaine de la curiosité à celui de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

- H. CORDIER, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910.
 H. BELEVITCH-STANKEVITCH, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910.
 O. SIRÉN, *China and Gardens of Europe of the 18th Century*, New York, 1950.
 E. VON ERDBERG, *Chinese Influence on European Garden Structures*, Harvard University Press, 1938.

INFLUENCES EUROPÉENNES DANS L'ART CHINOIS

par Madeleine PAUL-DAVID

Si, dès une époque fort ancienne, des apports occidentaux peuvent être décelés dans la civilisation et dans l'art de la Chine, les influences proprement européennes n'apparurent que tardivement et n'eurent jusqu'à la fin du XIX^e siècle qu'un rôle très épisodique. Certes, les Grands Khans mongols avaient réservé

un accueil favorable aux prêtres et aux marchands qui accomplirent au XIII^e et au XIV^e siècles le périlleux voyage vers la Chine, mais cette faveur même se révéla finalement funeste à ces derniers. Lors de la chute des Mongols, ils supportèrent le contre-coup du discrédit dans lequel les Chinois tenaient les usurpateurs, et il faut attendre jusqu'à la fin du XVI^e siècle pour que se renouent des contacts directs entre la Chine et l'Europe. Les circonstances voulurent d'ailleurs que ces contacts fussent dans leur presque totalité réservés aux religieux catholiques et, tout particulièrement, aux jésuites. Les navigateurs portugais qui débarquèrent en Chine du Sud au XVI^e siècle se montrèrent violents et pillards. Aussi les autorités chinoises, inquiètes de cette attitude, si elles acceptèrent leur installation à Macao en 1557, leur interdirent-elles l'accès de la Chine proprement dite. Plus tard, Canton fut également ouvert aux Occidentaux ; mais les marchands étrangers n'y étaient que tolérés et ne pouvaient circuler librement dans la ville. Cependant les missionnaires avaient bientôt suivi les navigateurs et les jésuites surent réussir là où les commerçants avaient échoué. Ils constatèrent rapidement que leurs connaissances scientifiques intéressaient leurs interlocuteurs chinois et ils reconnurent que, si l'on voulait tenter d'amener au Christianisme la population de la Chine, il fallait avant tout se concilier les milieux gouvernementaux en leur montrant tout ce que la civilisation chrétienne pouvait leur apporter. Dès lors, les mathématiques, l'astronomie, la géographie et la peinture leur devinrent d'excellents moyens de propagande.

Après vingt ans d'efforts, le P. Matteo Ricci avait obtenu l'autorisation de se rendre à Pékin où il séjourna de 1601 jusqu'à sa mort, survenue en 1610. A la première audience que lui accorda l'empereur, il lui présenta une horloge, diverses mécaniques, ainsi que des tableaux figurant le Christ, la Vierge et les saints. Or, si le P. Ricci — ainsi que nous l'avons mentionné dans une précédente causerie — trouva les arts de la Chine dépourvus des perfections que présentaient ceux d'Occident, la peinture

occidentale semble, par contre, avoir fait impression sur les lettrés chinois. Le grand sinologue Paul Pelliot cite cette phrase relevée dans un ouvrage d'un célèbre calligraphe de l'époque, Kiang Chao-chou : « Matteo Ricci a apporté avec lui une image du Maître du Ciel selon les pays occidentaux ; c'est une femme portant dans ses bras un enfant. Les sourcils et les yeux, les plis des vêtements sont comme une image qui serait gardée par un miroir clair et qui, librement, va se mettre en mouvement. Cela est d'une majesté et d'une élégance dont les peintres chinois ne sauraient approcher. » Mais, le premier étonnement passé, la peinture européenne excitera moins l'admiration. Cependant, le P. Ricci demanda qu'on lui envoyât d'Europe des images gravées « qui font grande impression en Chine », images pieuses ou profanes qui permettront aux Chinois d'apprécier la civilisation occidentale.

Pendant près de deux siècles, les jésuites servirent ainsi les empereurs chinois, qu'il s'agît de la dynastie autochtone des Ming ou des envahisseurs mandchous qui leur succédèrent en 1644. Ils seront leurs astronomes, leurs horlogers, leurs mathématiciens, leurs cartographes.

Au début du XVIII^e siècle, le P. Ripa gravera et imprimera sur une presse apportée d'Europe une carte de la Chine en 104 feuilles, où se trouvaient résumées les observations géographiques de ses prédécesseurs. Ils iront même jusqu'à fondre les canons de l'artillerie impériale. Dans le domaine de l'art, ce seront surtout la peinture et les procédés de la perspective européenne qui auront grand succès auprès des souverains mandchous.

Dès le milieu du XVII^e siècle, le P. Buglio avait rédigé un traité de la perspective qu'il présenta à l'empereur, en même temps que trois tableaux où les règles de cette dernière étaient appliquées.

K'ang-hi donna aux jésuites accès au Bureau de la Peinture qu'il avait créé au palais impérial, et ils purent y enseigner leur art à des peintres chinois. En 1696, un de leurs élèves, Tsiao Ping-tchen, transposant un recueil de l'époque Song, introduisit

la perspective dans la grande édition de *Tableaux de l'agriculture et du tissage* qui fut préparée pour l'empereur. Encouragés par ce succès, les jésuites appelèrent de nouveaux artistes de leur ordre. En 1698, l'*Amphitrite* avait amené l'italien Gherardini et le P. Belleville ; en 1715 débarquait le plus célèbre de ces religieux peintres, le P. Giuseppe Castiglione ; en 1738 arrivait le P. Attiret. Tous ont laissé des œuvres qui ont été conservées dans les collections impériales et dont quelques-unes — entre autres le célèbre portrait de K'ien-long par le P. Castiglione, aujourd'hui au Musée Guimet — sont plus tard revenues en Europe.

Ne croyons pas d'ailleurs que ces artistes fussent libre d'exercer leur art à leur guise. L'empereur n'aimait pas les reflets produits par la peinture à l'huile et il exigea que cette technique fût abandonnée au profit de l'aquarelle et de la gouache. Si nous examinons, au Musée Guimet, l'empereur K'ien-long recevant le tribut de chevaux khirgizes, nous verrons que le P. Castiglione — Lang Che-ning, ainsi qu'il signait en chinois — avait été obligé de se plier aux règles de la peinture extrême-orientale. L'œuvre est peinte sur un rouleau de soie ; seule une certaine recherche de modelé dans les visages et dans les magnifiques figures des chevaux trahit une main occidentale. Le religieux italien exécuta aussi le portrait d'une des favorites de l'empereur que l'on peut voir au Musée de Pékin. La « Concubine Parfumée » est représentée revêtue d'une cuirasse européenne et coiffée d'un casque empanaché. Cette charmante jeune femme eut une histoire tragique. Épouse d'un chef musulman du Turkestan chinois, elle avait été arrachée à sa famille à la suite d'une révolte et amenée à la cour où K'ien-long la remarqua. En dépit des soins de son impérial amant, elle se montrait inconsolable et, pour la distraire, l'empereur fit élever dans l'enceinte du palais une petite ville toute semblable à celles de son pays, avec une mosquée et des bazars qu'il peupla de ses compatriotes. Mécontente de l'ascendant qu'elle exerçait sur le souverain, l'impératrice douairière, profitant d'une absence de ce dernier, la contraignit au suicide.

Il ne semble pas qu'en dehors du cercle restreint des peintres de la cour, les artistes jésuites aient exercé la moindre influence. On parle souvent du réalisme des compositions florales de Yun Cheou-p'ing, mais, si certains de ses motifs ont une très vague saveur occidentale, son style s'inspire de celui des grands peintres de fleurs de l'époque Song. Quant à Leng Mei, qui fut effectivement l'élève des PP. Gherardini et Belleville, ses représentations de jolies femmes lui furent peut-être inspirées par des gravures européennes, mais elles restent résolument traitées à la manière chinoise.

Dans la gravure, le rôle des religieux fut peut-être plus important. Les Chinois ignoraient la gravure sur cuivre et leurs xylographies étaient imprimées à la main. Le P. Ripa illustra et tira sur la presse qu'il avait apportée une série de poèmes de l'empereur K'ang-hi célébrant les plus beaux sites de sa résidence d'été au Jehol. K'ien-long fit envoyer à Paris pour y être gravés sous la direction de Nicolas Cochin les seize dessins exécutés par les jésuites pour célébrer ses conquêtes en Asie Centrale. Dès l'arrivée de France des gravures imprimées à son intention, l'empereur en fit exécuter une nouvelle série en Chine même. Il disait, en effet, que les Européens avaient de petits moyens assez adroits pour faire beaucoup de choses qu'un Chinois ferait aussi bien par la suite avec la même technique. En fait, cette série chinoise ne peut se comparer aux modèles européens.

Les jésuites suggérèrent à l'empereur de faire élever quelques constructions de style européen dans son immense parc du Yuan-ming-yuan. Cet ensemble « exotique » a disparu au cours de l'incendie qui, en 1860, ravagea le Palais d'été. On sait que cet incendie avait été allumé par les troupes européennes qui faisaient dans la région de Pékin une expédition punitive. Des dessins ont cependant conservé le souvenir de ces architectures inspirées du baroque italien. Divers pavillons en briques et en marbre présentaient des façades à plusieurs corps, scandées par des pilastres et des niches ; les toits étaient bordés par de hautes corniches surmontées de

petites pyramides. De larges escaliers disposés en fer à cheval permettaient d'y accéder. Ces façades se reflétaient dans des pièces d'eau alternant avec des parterres fleuris et des arbres taillés en boule. Le jardin à la française faisait ainsi son apparition en Chine, mais il y eut moins de succès que les modèles chinois en Europe. Toute cette composition des jésuites n'était que prétexte à jeux d'eau à la manière de Versailles, qu'alimentait une grande machine hydraulique dessinée par le P. Benoît. Et, peu de temps après la mort de ce dernier, la machine s'étant détraquée, personne ne sut la réparer. Dès lors, quand l'empereur visitait ses jardins, des corvées apportaient à bras l'eau destinée aux jets et aux cascades.

Déjà le règne des jésuites en Chine touchait à sa fin. Leur influence ne devait pas laisser de traces. L'attitude des Chinois à l'égard de l'Europe se résume alors dans cette réponse si significative que fit K'ien-long recevant en 1793, dans ce même Yuan-ming-yuan, la première ambassade anglaise venue, sous la direction de Lord Macartney, pour essayer de nouer des relations commerciales avec la Chine : « L'Empire Céleste possède toutes choses en abondance... Il n'est donc nul besoin d'importer les productions des barbares étrangers en échange de nos propres produits. ».

BIBLIOGRAPHIE

- P. PELLLOT, *Les influences européennes sur l'art chinois au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1948.
-

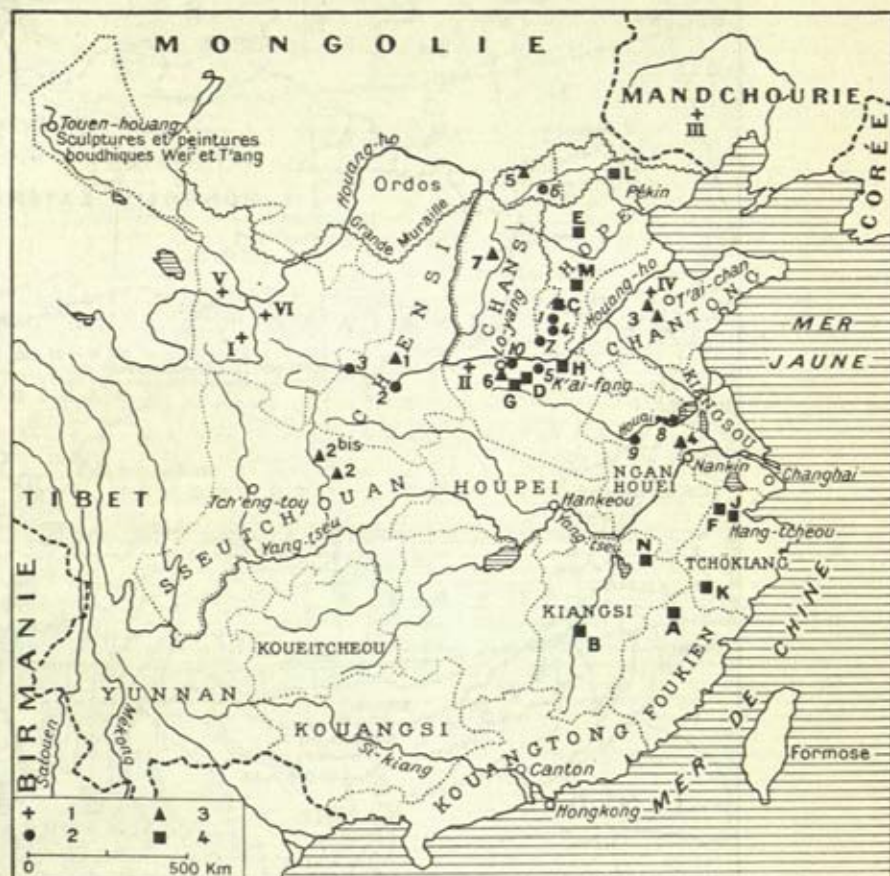
(Détail de la légende de la carte ci-contre.) →

1, + Sites préhistoriques : I, Ts'i-kia-p'ing : poterie néolithique, 2500-2000 av. J.-C. (?) ; II, Yang-chao ts'ouen : poterie peinte néolithique, 1700 av. J.-C. environ ; Pan-chan : poterie peinte néolithique et anneaux de jade, 1500-1400 (?) ; III, Cha-kouo-t'ouen : site néolithique ; IV, Tch'eng-tseu-yai : poterie noire intermédiaire entre la céramique de Yang-chao et la céramique blanche des Chang ; V, Ma-tch'ang : poterie protohistorique, 1400 environ av. J.-C. ; VI, Sin-tien : site protohistorique, XIV^e-XIII^e s. av. J.-C.

2, ● Fouilles archéologiques : 1, Ngan-yang : vases de bronze, sculpture en ronde bosse, céramique blanche, env. XIII^e-XI^e s. av. J.-C. ; 2, Hao : capitale des Tcheou occidentaux, tombes des Tcheou ; 3, Pao-ki-hien : table et vases de bronze, début des Tcheou occidentaux ; 4, Siun-hien : tombes des seigneurs de Wei (XI^e-VII^e s. av. J.-C.) ; bronzes incrustés de nacre, jade ; 5, Sin-tcheng : bronzes des débuts des Royaumes combattants ; 6, Li-yu : bronzes du milieu des Royaumes combattants ; 7, Houei-hien : bronzes, cercueil laqué, bassin en laque sèche, époque des Royaumes combattants ; 8, Région de la Houai : bronzes divers, fin des Royaumes combattants ; 9, Cheou-hien : capitale de Tch'ou en 241 av. J.-C., tombe royale d'un prince de Tch'ou, bronzes des IV^e et III^e s. av. J.-C. ; 10, Kin-ts'ouen : tombes, bronzes divers, IV^e-III^e s. av. J.-C., localisation des cloches de Piao (?) (404 av. J.-C.).

3, ▲ Monuments funéraires, cryptes bouddhiques : 1, Tombeau de Ho K'iu-ping, mort en 117 av. J.-C. ; tumuli des Han antérieurs ; 2 et 2 bis, Tombes et piliers funéraires, II^e, III^e s. ap. J.-C., groupe de K'iu-hien : sépulture de Fong-houang ; sépulture de Chen ; groupe de Mien-tcheou ; 3, Chambrettes funéraires : dalles gravées, II^e s. ap. J.-C. ; groupe de Hiao-t'ang chan (ant. à 121 ap. J.-C.), tombe de la famille Wou (147 ap. J.-C.) ; 4, Tombeaux des Dynasties du Sud, V^e-VI^e s. ap. J.-C. ; 5, Yun-kang : cryptes bouddhiques, 414 à 520 ap. J.-C. ; 6, Long-men : cryptes bouddhiques, 494 à 759 ap. J.-C. ; 7, T'ien-long chan : cryptes bouddhiques.

4, ■ Fours céramiques : A, Kien-ngan : céramique Song, groupe Kien ; B, Ki-ngan : céramique Song, groupe Ki-ngan ; C, Ts'eu-tcheou : céramique Song ; D, Kiun-tcheou : céramique Song, groupe Kiun ; E, Ting-hien : céramique Song, groupe Ting ; F, Yu-hang : céramique du X^e s., groupe Yue ; G, Yeou-tcheou : céramique Song, groupe Yeou ; H, K'ai-fong : céramique Song, groupe Kouan ; J, Hang-tcheou : céramique Song ; K, Long-ts'uan : céramique Song ; L, King-ho : céramique Song ; M, Kiu-lou hien : céramique Song ; N, King-tô tchen : céramique Song et postérieure.



CARTE III. — Carte archéologique de la Chine
(D'après R. GROSSET, *La Chine et son art*, Paris, 1951)

1, Sites préhistoriques ; 2, Fouilles archéologiques
3, Monuments funéraires, cryptes bouddhiques ; 4, Fours céramiques

(Voir détail de la légende, page 438 ci-contre)



CARTE IV. — La Chine au Paléolithique,

1. Δ Sites paléolithiques : 1, Lieou-tch'eng; 2, Ta-sin; 3, Tcheou-k'ou-tien; 4, Ting-ts'ouen; 5, Chouei-tong-kou; 6, Sjara-osso-gol; 7, Tseu-yang; 8, Lai-pin. 9, Pan-p'o; 10, Ts'ing-kiang; 11, Leang-tchou; 12, T'an-che-chen; 13, Wou-ming; 14, Wou-p'ing; 15, Han-kiang; 16, Hai-fong; 17, Hongkong; 18, K'ing-lien-kang; 19, Lou-kia-k'iao; 20, Tch'ang-eul; 21, Houa-t'ing-ts'ouen; 22, Si; 23, Hou-tchou-tchen; 24, Cheou-hien; 25, Tiao-yu-t'ai; 26, Tai-K'ing-lien-kang; 27, T'ai-p'ing-tch'ang; 28, Li-fan.

2. \square Sites néolithiques : 1, Yang-chao-ts'ouen; 2, Pan-chan; 3, Ma-tch'ang; 4, Ting-ts'ouen; 5, Chouei-tong-kou; 6, Sjara-osso-gol; 7, Tseu-yang; 8, Lai-pin. 9, Pan-p'o; 10, Ts'ing-kiang; 11, Leang-tchou; 12, T'an-che-chen; 13, Wou-ming; 14, Wou-p'ing; 15, Han-kiang; 16, Hai-fong; 17, Hongkong; 18, K'ing-lien-kang; 19, Lou-kia-k'iao; 20, Tch'ang-eul; 21, Houa-t'ing-ts'ouen; 22, Si; 23, Hou-tchou-tchen; 24, Cheou-hien; 25, Tiao-yu-t'ai; 26, Tai-K'ing-lien-kang; 27, T'ai-p'ing-tch'ang; 28, Li-fan.

3. \circ Sites de l'Age du Bronze : 1, Tchou-tcheou; 2, Ngan-yang; 3, Hao; 4, Cheou-hien; 5, Kin-ts'ouen; 6, Tch'ang-cha; 7, Hia-tou (Etat de Yen); 8, Etat de Lou; 9, T'eng (Etat de T'eng); 10, Che-tch'ai-chen.

4. Frontières des États.

5. Limites des provinces de la Chine.



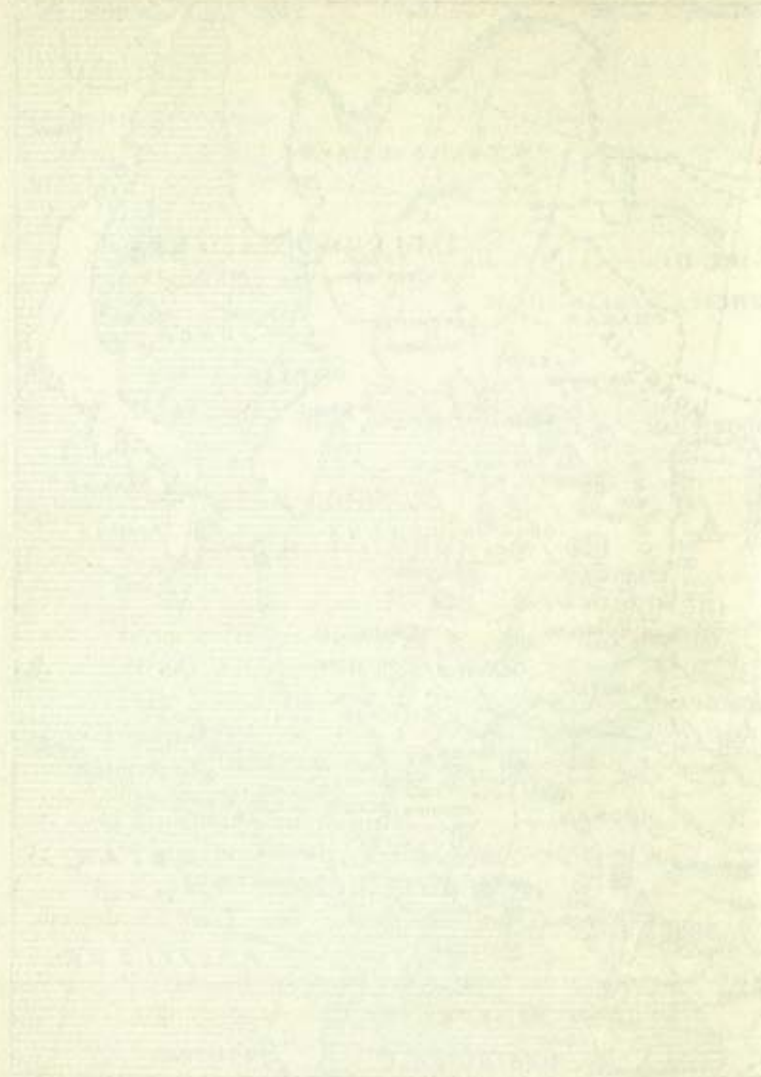
au Néolithique et à l'Age du Bronze

4. Ting-ts'ouen; 5, Chouei-tong-kou; 6, Sjara-osso-gol; 7, Tseu-yang; 8, Lai-pin. 9, Pan-p'o; 10, Ts'ing-kiang; 11, Leang-tchou; 12, T'an-che-chen; 13, Wou-ming; 14, Wou-p'ing; 15, Han-kiang; 16, Hai-fong; 17, Hongkong; 18, K'ing-lien-kang; 19, Lou-kia-k'iao; 20, Tch'ang-eul; 21, Houa-t'ing-ts'ouen; 22, Si; 23, Hou-tchou-tchen; 24, Cheou-hien; 25, Tiao-yu-t'ai; 26, Tai-K'ing-lien-kang; 27, T'ai-p'ing-tch'ang; 28, Li-fan.

3. \circ Sites de l'Age du Bronze : 1, Tchou-tcheou; 2, Ngan-yang; 3, Hao; 4, Cheou-hien; 5, Kin-ts'ouen; 6, Tch'ang-cha; 7, Hia-tou (Etat de Yen); 8, Etat de Lou; 9, T'eng (Etat de T'eng); 10, Che-tch'ai-chen.

4. Frontières des États.

5. Limites des provinces de la Chine.



THE UNITED STATES OF AMERICA
DEPARTMENT OF THE INTERIOR
BUREAU OF LAND MANAGEMENT
WASHINGTON, D. C. 20250

OFFICE OF THE ASSISTANT SECRETARY
FOR LAND MANAGEMENT
1015 N. G ST. N.W.
WASHINGTON, D. C. 20004

TELEPHONE (202) 733-6000
FACSIMILE (202) 733-6000
TELETYPE (202) 733-6000

TABLE DES MATIÈRES

DU VOLUME SECOND

	PAGES
TABLEAU DES DYNASTIES CHINOISES	V
PRONONCIATION DES NOMS ET DES MOTS CHINOIS.....	VII

QUATRIÈME PARTIE

LA LITTÉRATURE

Le livre en Chine (M.-R. GUIGNARD)	211
Les bibliothèques en Chine (M.-R. GUIGNARD).....	215
Les manuscrits de Touen-houang (WU CHI-YU)	220
Les Classiques (M. KALTENMARK).....	224
La poésie de l'Antiquité (Y. HERVOUET).....	228
Les poèmes de Tch'ou (Y. HERVOUET).....	233
La littérature des Han (Y. HERVOUET).....	237
La littérature des Trois Royaumes (R. RUHLMANN).....	241
La littérature des Six Dynasties (O. KALTENMARK).....	248
La littérature des T'ang (O. KALTENMARK)	253
Un roman des Yuan : « Les Trois Royaumes » (R. RUHLMANN).....	257
Un roman des Ming : « Les Bords de l'Eau » (R. RUHLMANN)	263
Un roman des Ts'ing : le « Hong-leou-mong » (R. RUHLMANN)	269
Présentation de quelques pages du « Hong-leou-mong » (LI TCHE-HOUA)	276
Présentation de quelques pages du « Jou-lin wai-che » (O. KALTENMARK)	282

	PAGES
Le théâtre des Yuan (LI TCHE-HOUA)	286
Présentation d'une pièce du théâtre des Yuan (LI TCHE-HOUA)	291
Le théâtre des Ming (LI TCHE-HOUA)	296
Une pièce du théâtre de Pékin (R. RUHLMANN)	299
Une soirée au théâtre chinois (R. RUHLMANN)	304
L'influence occidentale dans les traductions (P. DEMIÉVILLE)	309

CINQUIÈME PARTIE

LES ARTS

Caractéristiques de l'art chinois (M. PAUL-DAVID)	319
L'esthétique chinoise vue par un Occidental (PH. STERN)	323
L'esthétique d'après les textes chinois (N. NICOLAS-VANDIER)	328
Le néolithique chinois (M. PAUL-DAVID)	332
Archéologie des Chang (M. PAUL-DAVID)	336
Les bronzes des Chang (M. PAUL-DAVID)	341
L'art des Tcheou (M. PAUL-DAVID)	345
L'art à l'époque des Royaumes Combattants (M. PAUL-DAVID)	349
L'art des Han (V. ELISSÉEFF)	352
L'art des Six Dynasties (V. ELISSÉEFF)	355
L'art des T'ang (V. ELISSÉEFF)	360
L'art des Song : céramique (V. ELISSÉEFF)	363
L'art des Song : peinture (V. ELISSÉEFF)	367
L'art des Yuan : céramique et tissus (V. ELISSÉEFF)	371
L'art des Yuan : peinture (M. PAUL-DAVID)	375
L'art des Ming (M. PAUL-DAVID)	380
La céramique des Ming (M. PAUL-DAVID)	384
L'art des Ts'ing (M. PAUL-DAVID)	389
La céramique des Ts'ing (M. PAUL-DAVID)	394

TABLE DES MATIÈRES

445

PAGES

La peinture des Ts'ing (M. PAUL-DAVID)	397
La peinture chinoise contemporaine (M. PAUL-DAVID)...	402
Le développement de l'archéologie en Chine (M. PAUL-DAVID).....	407
L'art de la gravure en Chine (M.-R. GUIGNARD)	412
Le jardin chinois (M. PAUL-DAVID)	418
Le rayonnement de l'art chinois en Asie (M. PAUL-DAVID)	423
Influences chinoises dans l'art européen (M. PAUL-DAVID)	427
Influences européennes dans l'art chinois (M. PAUL-DAVID)	432
TABLE DES CARTES	446
LISTE DES PLANCHES	447

TABLE DES CARTES

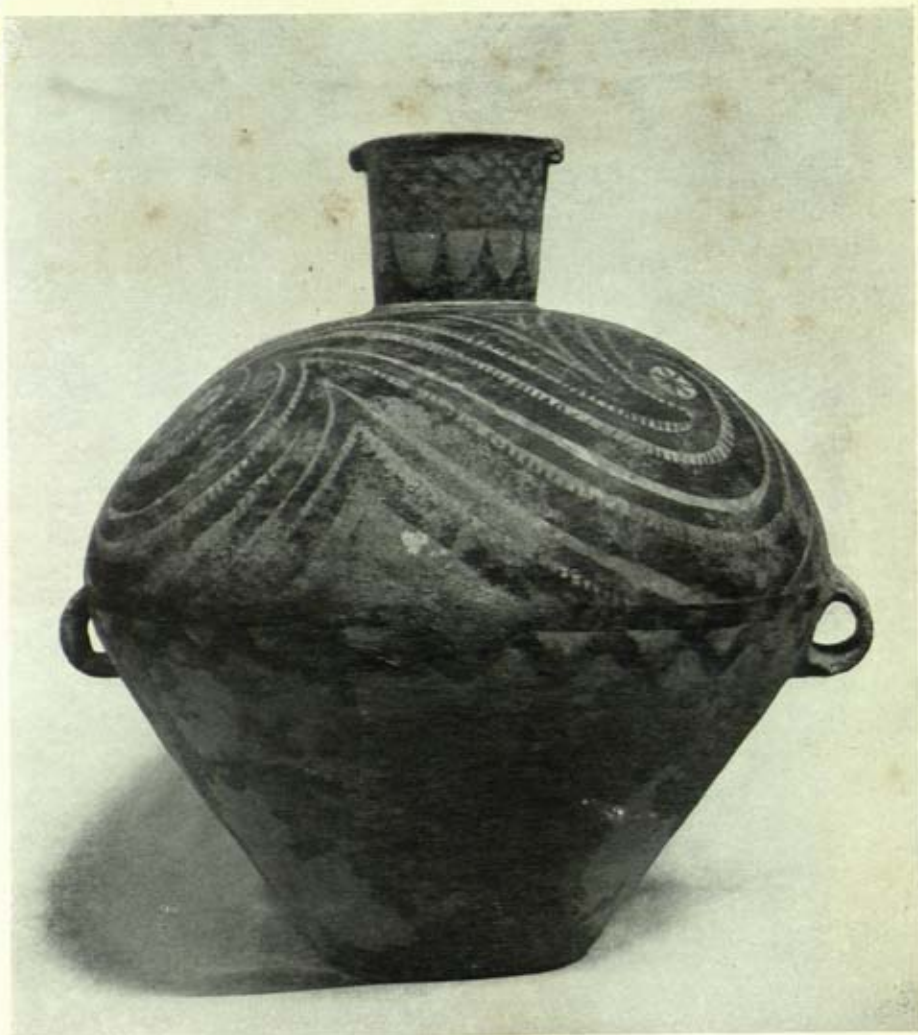
VOLUME PREMIER		PAGES
CARTE I. —	<i>La Chine antique (VII^e-III^e siècles avant Jésus-Christ)</i>	V
— II. —	<i>Carte politique de la Chine contemporaine</i>	VI-VII

VOLUME SECOND		
CARTE III. —	<i>Carte archéologique de la Chine</i>	439
— IV. —	<i>La Chine au Paléolithique, au Néolithique et à l'Age du Bronze</i>	440-441

PLANCHES

LISTE DES PLANCHES

- PLANCHE I. — *Vase en terre cuite à décor peint.*
- II. — *Vase rituel en bronze « yeou ».*
 - III. — *Couvercle de vase rituel en bronze.*
 - IV. — *Vase rituel en bronze « tsouen ».*
 - V. — *Miroir en bronze.*
 - VI. — *Phénix, estampage sur papier d'une pierre ciselée.*
 - VII. — *Danseur, figurine funéraire en terre cuite.*
 - VIII. — a) *Conversation mystique de Çâkyamuni et Prabhûtaratna ;*
b) *Bodhisattva en pierre.*
 - IX. — *Sacrifice à la tigresse.*
 - X. — a) *Coupe en argent à décor gravé et doré ;*
b) *Groupe de figurines funéraires en terre cuite.*
 - XI. — a) *Bol à pinceau en céladon ;*
b) *Vase à décor peint sous couverte.*
 - XII. — *Paysage. Peinture à l'encre sur papier.*
 - XIII. — a) *Coupe en porcelaine à décor bleu sous couverte ;*
b) *Boîte en laque sculpté.*
 - XIV. — a) *Paysage ;*
b) *Paysage.*
 - XV. — a) *Plat en porcelaine à décor famille verte ;*
b) *Assiette et vase en porcelaine à décor famille rose.*
 - XVI. — a) *Estampe sur pierre : caille ;*
b) *Estampe en couleurs.*
-



VASE EN TERRE CUITE A DÉCOR PEINT

Style de Pan-chan, Kansou. Époque néolithique (II^e millénaire avant J.-C.)
Musée Cernuschi

N.B. — Tous ces clichés proviennent des archives photographiques du Musée Guimet, à l'exception de celui de la planche XI *b* qui appartient aux Archives photographiques nationales





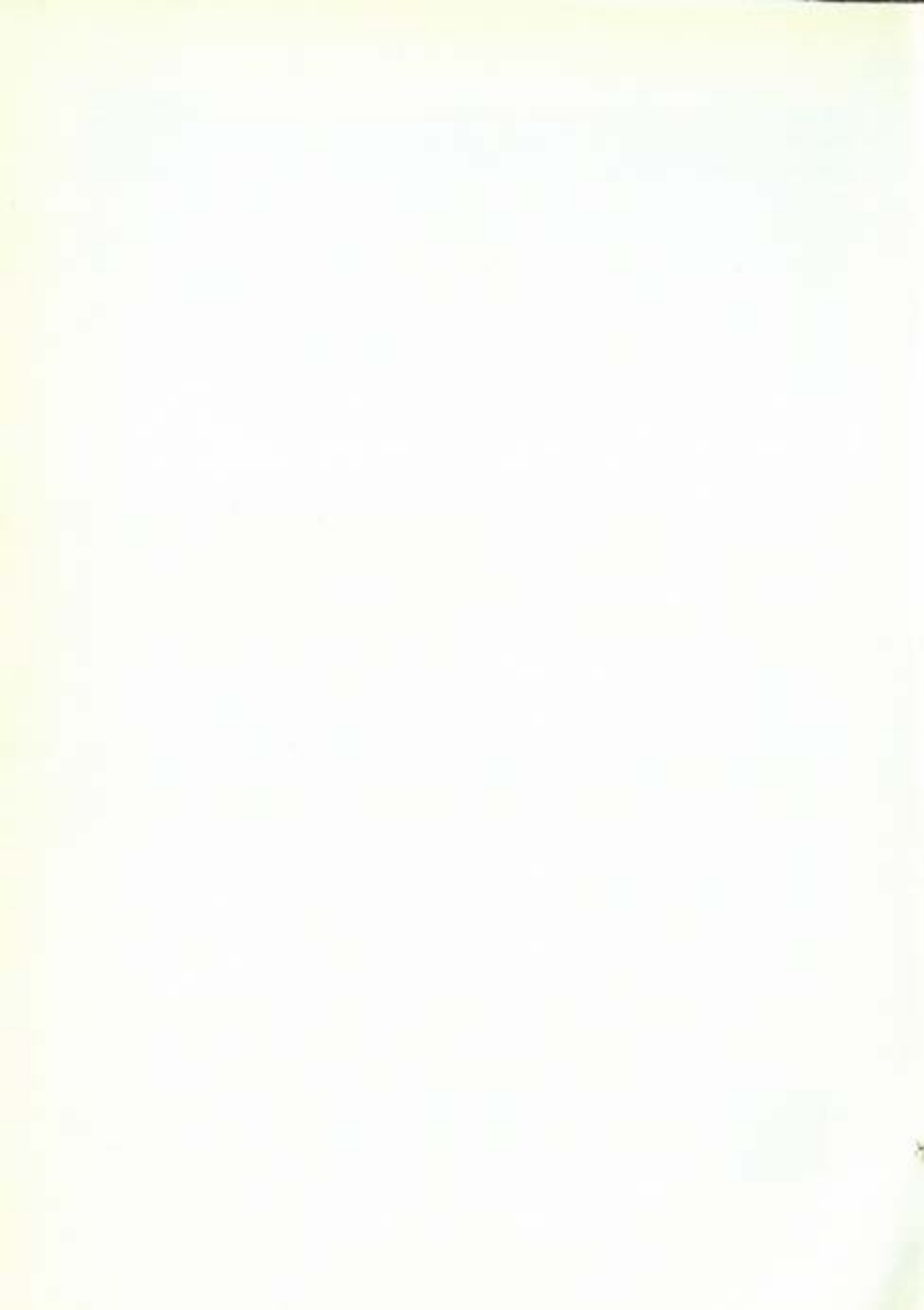
VASE RITUEL EN BRONZE « YEOU »
 Fin de l'époque Chang (XIV^e-XI^e siècle avant J.-C.)
 Musée Cernuschi





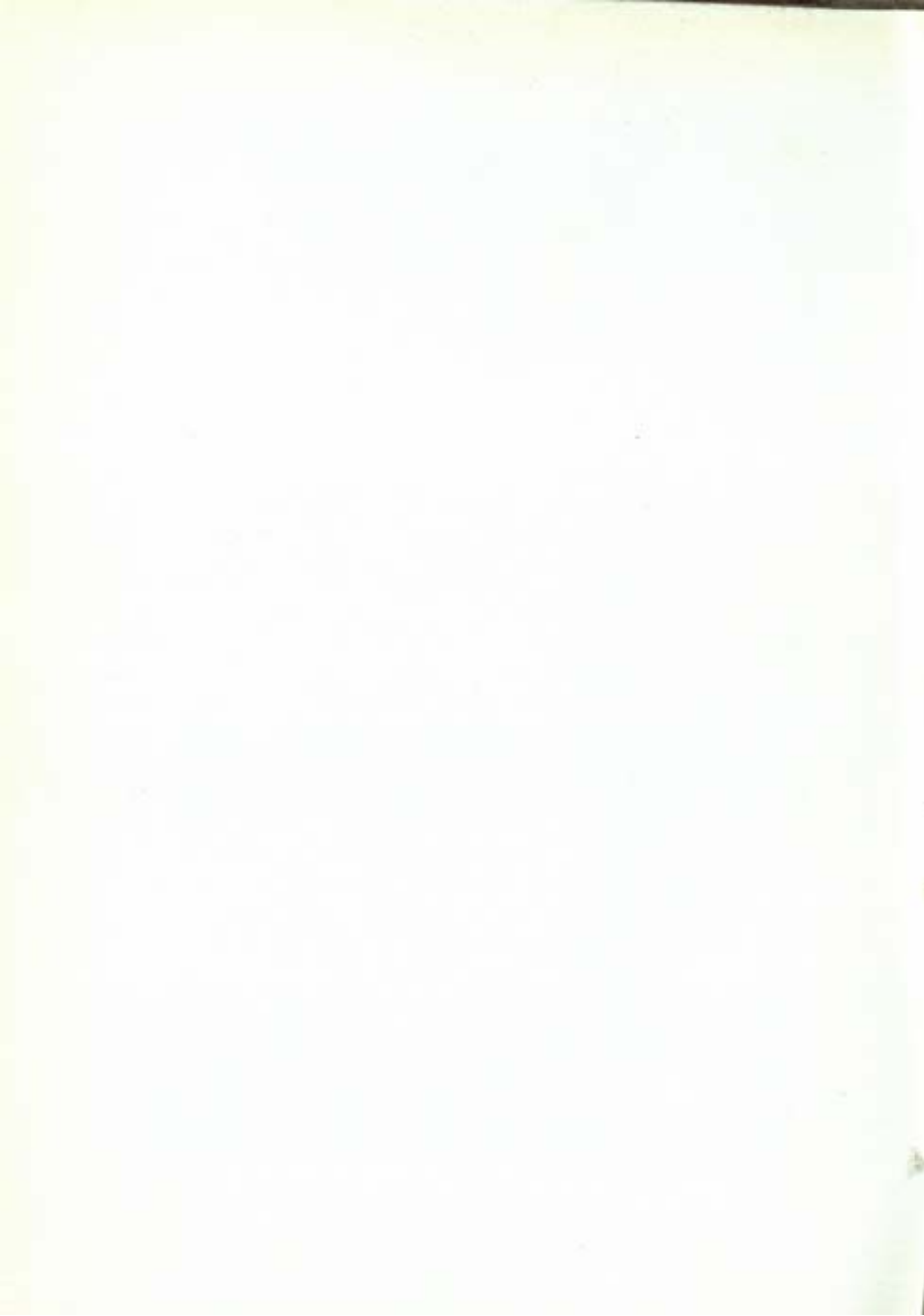
COUVERCLE DE VASE RITUEL EN BRONZE

Provenant de Tch'ang-cha, Hounan. Style Chang (xiv-xi^e siècle avant J.-C.)
Musée Guimet





VASE RITUEL EN BRONZE « TSOUEN »
 Style du milieu des Tcheou (IX^e-VIII^e siècle avant J.-C.)
 Musée Guimet





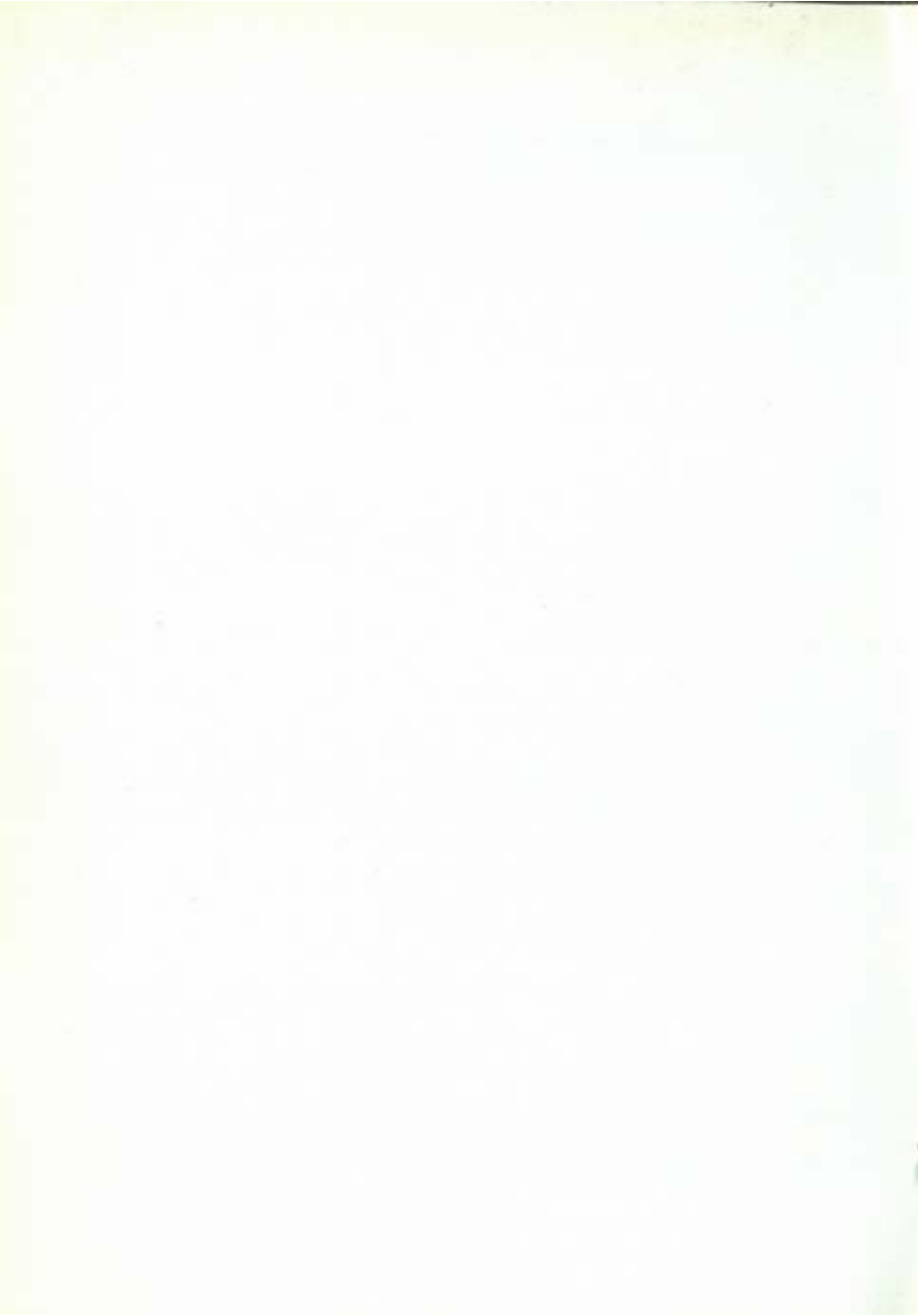
MIROIR EN BRONZE

Époque des Royaumes Combattants (V^e-III^e siècle avant J.-C.)
Musée Guimet (don David-Weill)



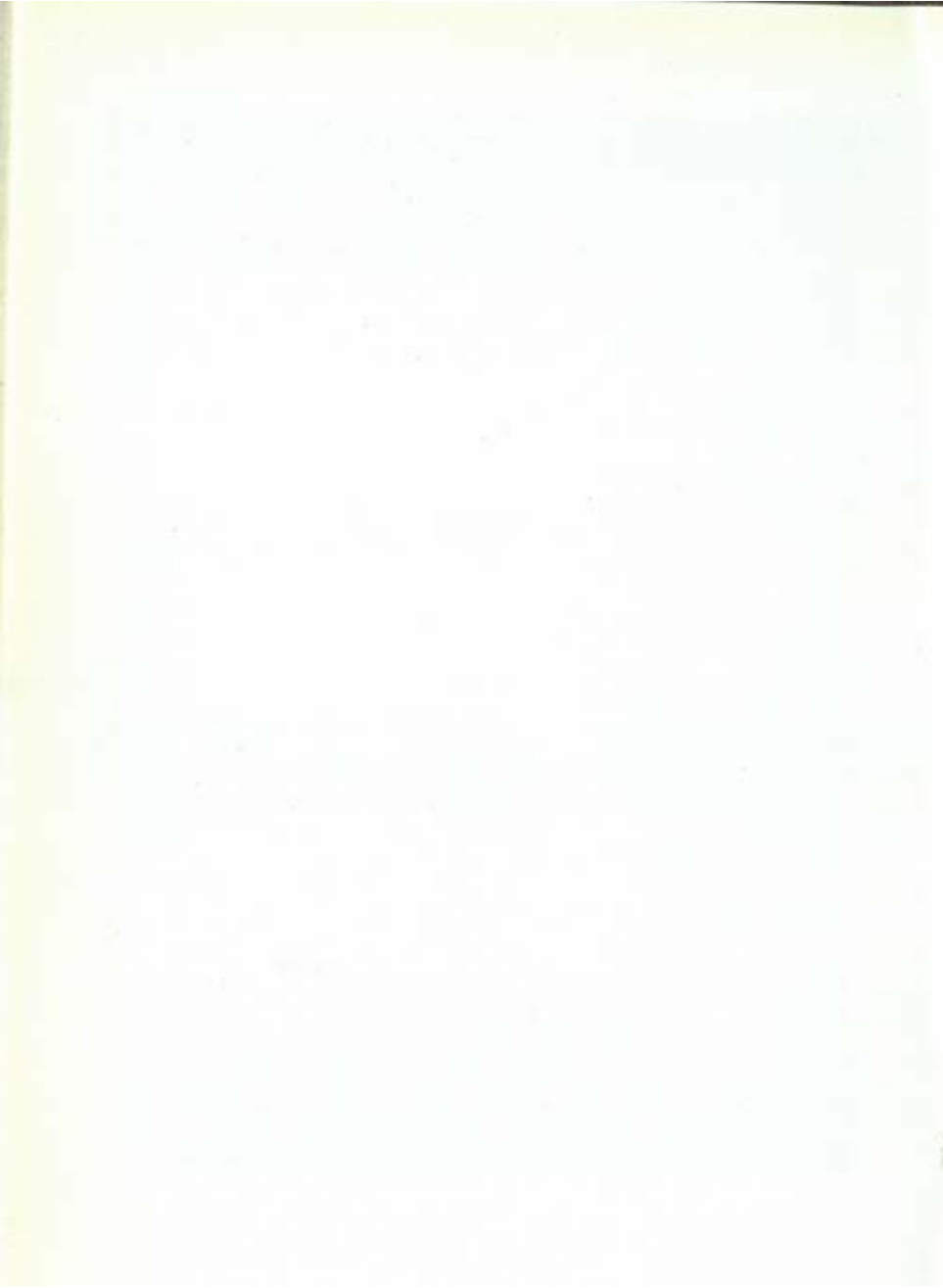


PHÉNIX, ESTAMPAGE SUR PAPIER D'UNE PIERRE CISELÉE
 Provenant de Tch'eng-tou, Sseut'ouan
 Époque des Han Occidentaux (1er-m^e siècle de notre ère)
 Collection de M. R. Stein, Paris





DANSEUR, FIGURINE FUNÉRAIRE EN TERRE CUITE
Époque des Han Orientaux (1^{er}-III^e siècle de notre ère)
Musée Cernuschi





a) CONVERSATION MYSTIQUE DE
ÇAKYAMUNI ET PRABHUTARATNA
Stèle en bronze doré, datée 518
Époque des Wei du Nord (386-534)
Musée Guimet



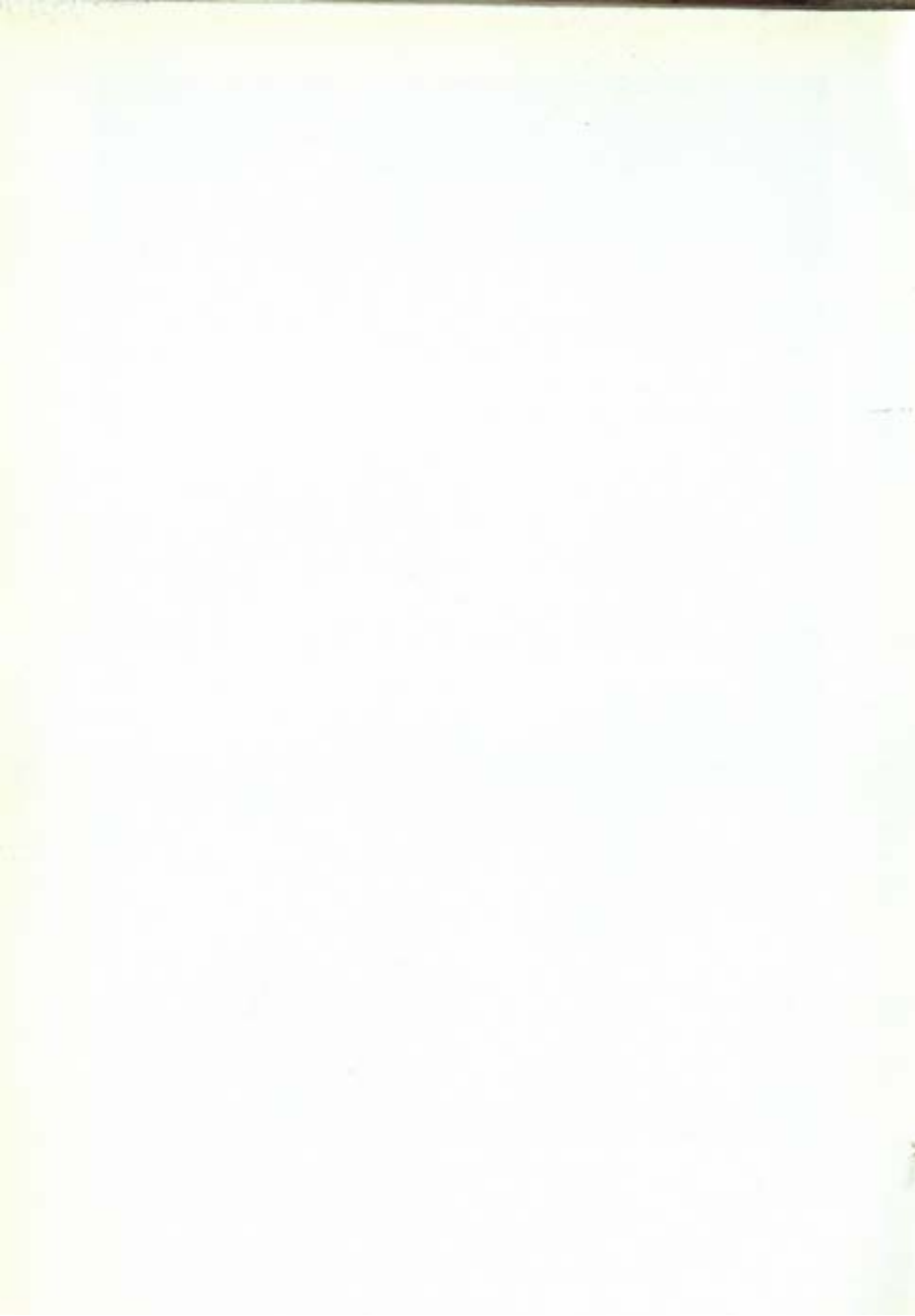
b) BODHISATTVA EN PIERRE
Provenant de Yun-kang, Chansl
Fin du v^e siècle, Époque des Wei
du Nord (386-534)
Musée Cernuschi





SACRIFICE A LA TIGRESSE

Fragment de peinture en couleurs sur soie
provenant du Ts'ien-fo tong (grotte des Mille Bouddhas)
de Touen-houang, Kansou. Époque T'ang (618-906)
Musée Guimet. (Mission Pelliot)

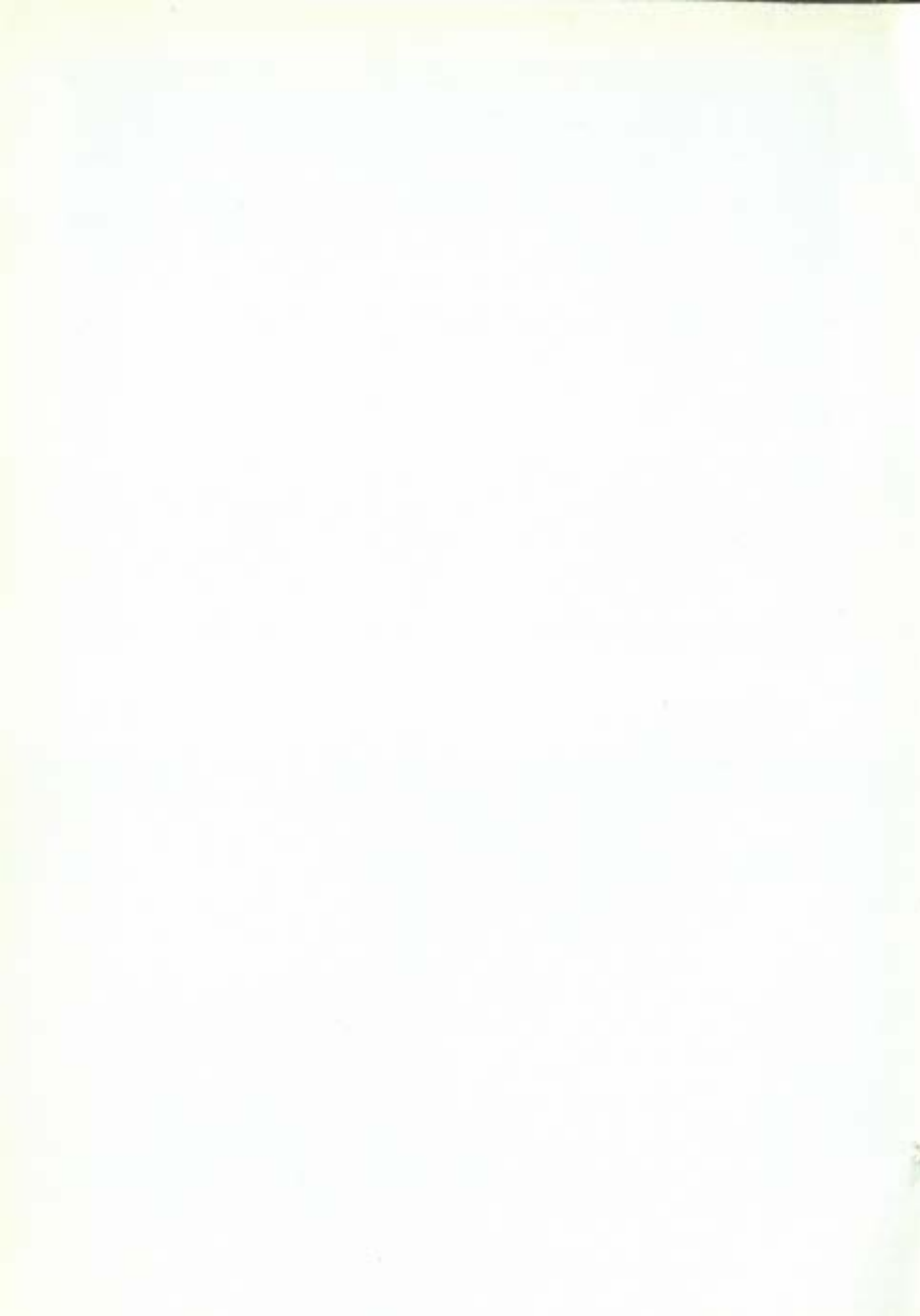




a) COUPE EN ARGENT A DÉCOR GRAVÉ ET DORÉ
Époque T'ang (618-906). Musée Guimet



b) GROUPE DE FIGURINES FUNÉRAIRES EN TERRE CUITE
Époque T'ang (618-906). Musée Cernuschi





a) BOL A PINCEAU EN CÉLADON
Époque des Song du Nord (960-1127)
Musée Guimet (Legs Curtis)



b) VASE A DÉCOR PEINT
SOUS COUVERTE
Style de Ts'eu-tcheou
Époque Song (960-1279)
Musée Guimet
(Legs Koechlin)

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100



PAYSAGE
PEINTURE A L'ENCRE
SUR PAPIER

Par Lieou Klue (xv^e siècle)
Époque Ming. Musée Guimet

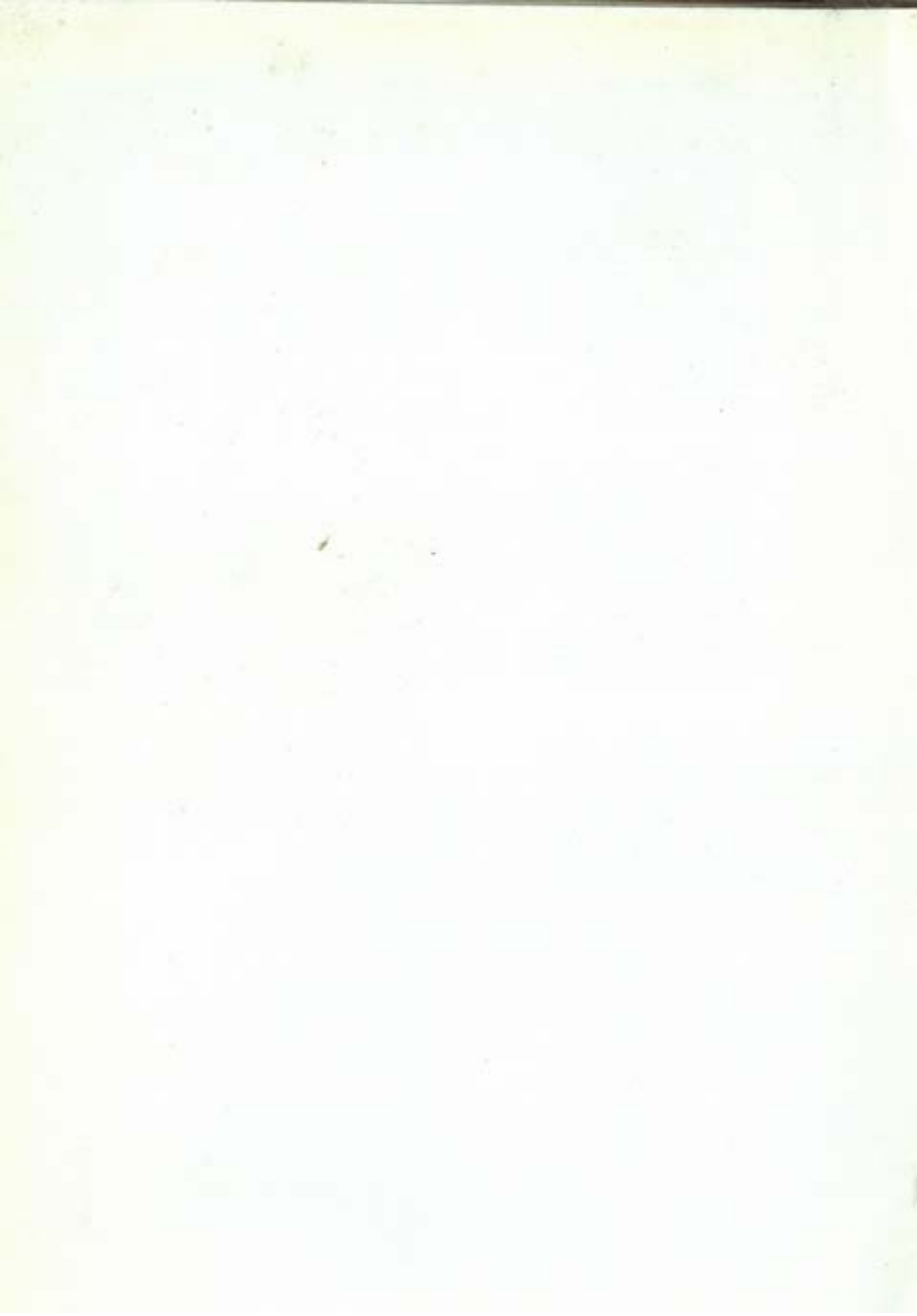




a) COUPE
PORCELAINES
À DÉCOR BLEU
SOUS COUVERTE
Marquée
Siuan-tō
(1426-1435)
Époque Ming
Musée Guimet
collection
Grandidier)



b) BOÎTE EN
LAQUE SCULPTÉ
Marquée Siuan-
tō (1426-1435)
Époque Ming
Musée Guimet





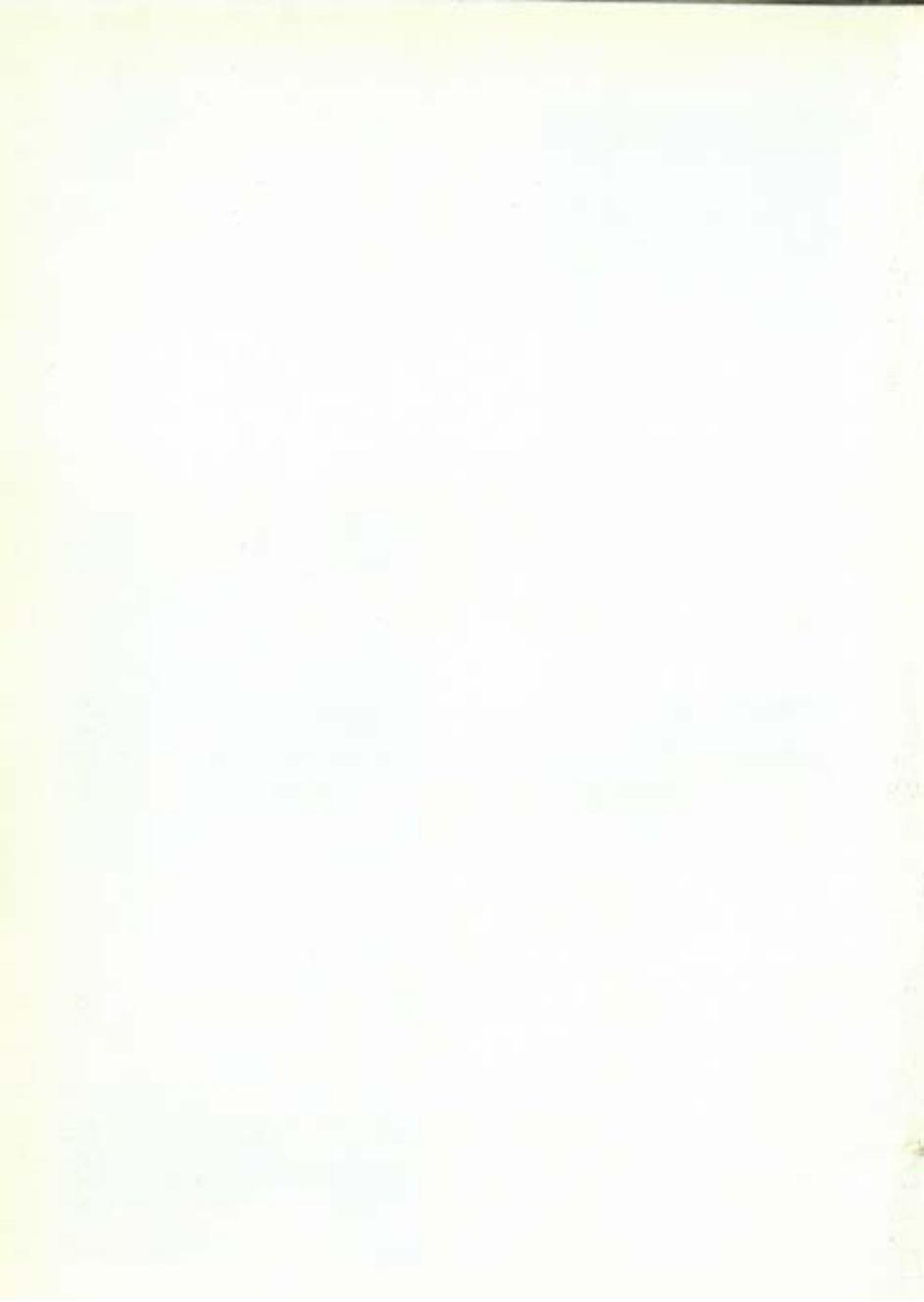
a) PAYSAGE

← Peinture à l'encre sur
papier par Ts'a-che
Piao (époque Ts'ing)
Musée Guimet



b) PAYSAGE

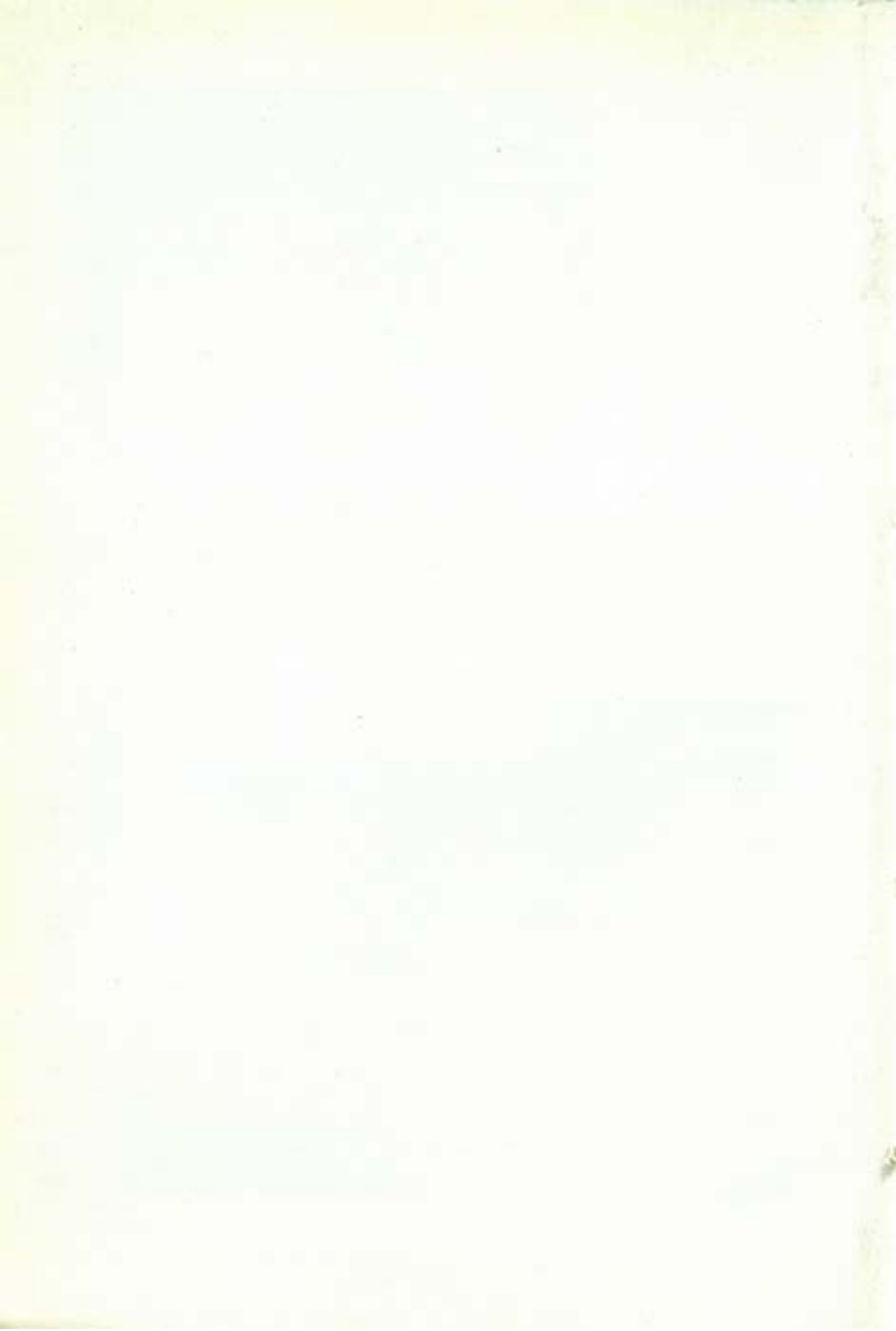
→ Peinture à l'encre sur
papier par Che-t'ao
(fin du XVII^e siècle)
Musée Guimet



a) PLAT EN POR-
CELAINES A DÉCOR
FAMILLE VERTE
Époque K'ang-hi
(1662-1723)
Musée Guimet
(collection
Grandidier)

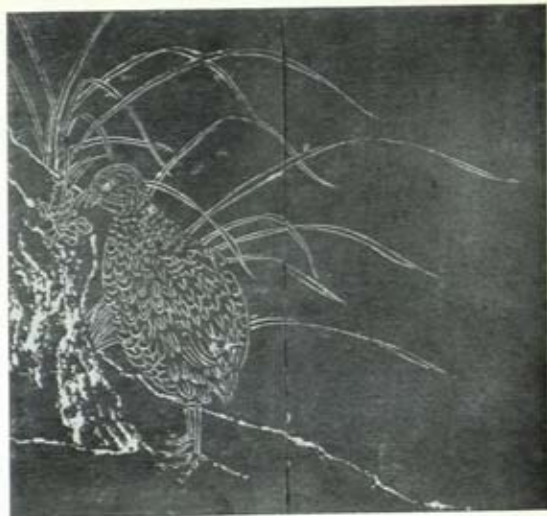


b) ASSIETTE ET VASE EN PORCELAINES A DÉCOR FAMILLE ROSE
Époques Yong-tcheng (1723-1735) et K'ien-long (1736-1796)
Musée Guimet (collection Grandidier)



a) ESTAMPE SUR PIERRE :
CAILLE

Provenant du Houei-lin
Heou-k'o (second recueil de
la *Forêt des Dessins*) par
Tcheou Li-tsing ; daté 1587
Musée Guimet



b) ESTAMPE EN COULEURS

Provenant du Kiai Tseu Yuan Houa Tchouan
Le jardin grand comme un grain de moutarde
dont la première édition date de 1701. Époque Ts'ing (1644-1911)
Musée Guimet



Cal-
36.74.

Central Archaeological Library,

NEW DELHI. 10173

Call No. 910-0951
Bal

Author—Balazs, E.

Title—Aspects de la
Chine Vol. II

Borrower No.

Date of Issue

Date of Return

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI

Please help us to keep the book
clean and moving.